© A. et J. PICARD
ISBN 2-7084-0043-6

CAHIERS ARCHEOLOGIQUES

fin de l'antiquité et moyen âge

fondés par A. Grabar et J. Hubert - dirigés par J. Thirion et T. Velmans

comité de rédaction : Y. Christe, Cl. Lepage,
J. Thirion, T. Velmans, M. Vieillard-Troiekouroff
secrétariat : B. Bedos

28

Ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique.

B. V. I 2040

Picard 1979

[illegible] sculpture d'Arles [illegible] tétrarchique. Enfin l'angle [illegible] est ici signalé par [illegible] de terrain, traitement qui n'existe pas [illegible]

Si l'on tient compte du décalage temporel qui sépare la représentation d'une mode de coiffure dans la ronde bosse et ses imitations dans le relief funéraire, le portrait féminin d'Arles se situerait donc cinq à dix ans après la tête protoconstantinienne du Musée du Latran 612. La tête d'homme avec ses souvenirs tétrarchiques se situe par son traitement au début de l'ère de Constantin. C'est donc entre 315 et 325 que fut sculpté le sarcophage à double registre d'Arles. Celui du Latran lui est très proche mais il lui est postérieur en raison des coiffures pleinement constantiniennes de l'homme et de la femme [36]. Il fut exécuté longtemps avant le sarcophage de Sicile où nous avons pu relever des progrès notoires dans la conception spatiale de la coquille, celle des personnages, des parures féminines ainsi que dans le type et le rendu des portraits.

Un sondage dans l'évolution de la plastique funéraire et dans la structure [illegible] le tondo central. Le sarcophage de Syracuse est encore plus structuré grâce à la présence d'Abraham et de Moïse. Cette organisation accentue un rythme vertical semblable à celui que l'on rencontrera dans le sarcophage de Lot [37] ou dans celui des «deux frères». Le sarcophage de Junius Bassus est l'aboutissement de cette démarche.

[illegible] appartient déjà au groupe des sarcophages [illegible]

[illegible] l'exécution des vêtements, on retrouve également une progression, allant du graphisme d'Arles en passant par le traitement plastique déjà plus élaboré du Latran 104, aux plis plus étoffés, retravaillés en arrondi de Syracuse.

Pour les visages, il faut encore relever une tendance générale à figurer de grands yeux presque écarquillés, à pupille haut placée pour tous les personnages du sarcophage d'Arles, avec trépanation du canal lacrimal quand il s'agit des frises. On ne la retrouve plus à Syracuse où les yeux sont petits et systématiquement trépanés pour le canal lacrimal, y compris pour les portraits du médaillon.

Par contre les chevelures largement trépanées des personnages du sarcophage arlésien, à l'exception des portraits du *clipeus*, cèdent le pas à des masses capillaires forées presque exclusivement en bordure pour les frises et le médaillon à Syracuse. On décèle l'amorce de cette tendance [illegible]

[illegible] homme de très grande importance. Peut-être arrivé en Arles avec Constantin, c'est pourtant à un atelier romain qu'il commande son sarcophage qu'il faut dater entre les années 315 et 325, avant le Latran 104 et celui de Valerius et Adelfia.

Genève, mai 1978 Isabelle RILLIET-MAILLARD

35. Cf. DBB nº 386, pp. 180-181, pl. 69.
36. Sassari, M.N. A Sanna, sans nº d'inventaire, cf. G. Pesce, *Sarcofagi romani di Sardegna*, Rome, 1957, nº 52, pp. 94-95, fig. 101-102; cette œuvre se place entre le Latran 104 et Syracuse.
37. DBB nº 838, p. 352, pl. 135, cf. déjà J. Engemann, *op. cit.* à la note 6, p. 81 et note 78.

The creation of the cosmos : Genesis illustration in the Octateuchs

par Cynthia HAHN

...and God said, Let the earth bring forth the living creatures according to its kind, quadrupeds and wild beasts of the earth according to their kind, and it was so.

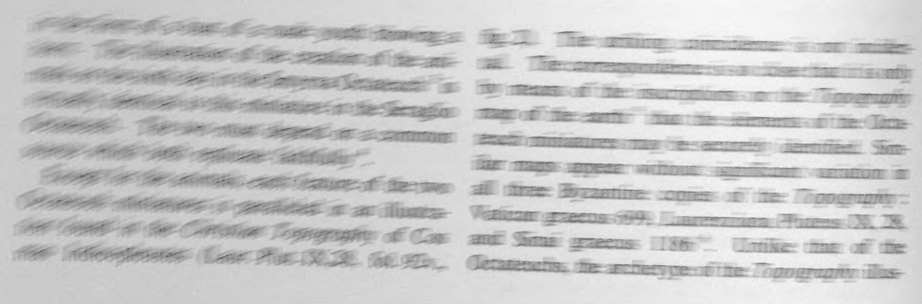
Genesis 1,24 [1]

1. Seraglio cod. 8, fol. 32ᵛ creation of the animals (Photo courtesy of the Seraglio Library, Istanbul).

As the illustration of Genesis 1,24 the twelfth-century artist of Seraglio Octateuch (fol. 32v., fig. 1) [2] depicted an innocent new world, the prelude to God's creation of man. The illuminator painted a tiny rectangular earth framed by the wide border of the ocean and divided nearly in half by a great curving body of water, the Mediterranean. He filled the quadrant of the earth with an animated collection of "quadrupeds and wild beasts" and stocked the waters with fish. In the center of each side of the ocean border, he inserted a roundel containing a personification of the wind

* I would like to express my sincere gratitude to Professor Herbert Kessler in appreciation of his guidance and support concerning this paper.

1. L.C. Brenton, trans., *The Septuagint Version of the Old Testament* (2 vols.), London, 1844. This translation will be used throughout this essay.
2. Seraglio Library in Istanbul (Cod. 8), twelfth century (perhaps 1143-1152). Cf. T. Ouspensky, *L'octateuque de la bibliothèque du Sérail à Constantinople*, in *Izvjestija russkago archaeol. Instituta V. Konst.*, XII, 1907 (Sofia), fig. 18, and other illustrations that include approximately two-thirds of the illustrations in this Octateuch; J.C. Anderson, *An Examination of Two Twelfth-Century Centers of Byzantine Manuscript Production*, unpub. Ph.D. diss., Princeton, 1975, 29-33, for the date and localization to Constantinople; S. Dufrenne, *Note sur le mode de travail des miniaturistes byzantins d'après un des cahiers de l'octateuque du Sérail*, in *Études de civilisation médiévale (IX-XIIᵉ siècles) : Mélanges offerts à Edmond-René Labande à l'occasion...*, Poitiers, 1974, 247-53; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967, 250, n. 35, for further bibliography.



3. Smyrna Evangelical School (Cod. A-1), twelfth century (fol. 7r.). Perished in the fire of 1922. Cf. D.C. Hesseling, Miniatures de l'octateuque de Smyrne, Codices Graeci et Latini, Supplementum VI, Leiden, 1909, fig. 8; and Lazarev, Storia, 251-52, n. 47, for bibliography.

4. Kurt Weitzmann's arguments concerning the familial relationships of the Octateuch manuscripts, based on observations involving the Joshua Roll, cf. The Joshua Roll : A Work of the Macedonian Renaissance, Princeton, 1948, 91-98, indicate an intermediary Octateuch between the archetype and the existing twelfth-century Octateuchs. Therefore, it is unlikely that these two manuscripts copied each other. P. Huber, Bild und Bildschrift : Byzantinische Miniaturen zum Alten und Neuen Testament, Zurich, 1973, is in agreement with Weitzmann's conclusions.

5. This map of the earth represents the ground-plan of the universe as Cosmas has described it in the *Topography*. Cosmas has accepted Philo's allegory of the Tabernacle as an image of the cosmos. Cf. W. Wolska-Conus, *La topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustès : Théologie et science au VIe siècle*, in *Bibliothèque byzantine, Études*, 3, Paris, 1962, 8ff. New Testament texts seem to have made this interpretation amenable to Christians (Hebrews 9, 1-2, 4-5; II Cor. 5, 1). The word «κοσμικόν» in Hebrews 9, 1 is a key word. It was translated in Cosmas' time as « made in imitation of the world », cf. Lefronne, « Des opinions cosmographiques des pères », *Revue des deux mondes*, I, 1834, 608. As a result, the universe in Cosmas' opinion is a rectangular solid (i.e., the world) with a semi-cylindrical top (i.e., the heavens).

6. The map illustration is found in :

Vatican Library (gr. 699), ninth century (fol. 40v.). Cf. C. Stornajolo, *Le miniature della topografia cristiana di Cosma Indicopleuste*, Codices e Vaticanis selecti, X, Milan, 1908, pl. 7.

Laurenziana Library, Florence (Plut. IX, 28), eleventh century (fol. 92v.). Cf. E. O. Winstedt, *The Christian Topography of Cosmas Indicopleustes*, Cambridge, 1909, pl. VII (upside down).

Mt. Sinai, St. Catherine's Monastery (gr. 1186), eleventh century (fol. 66v.). Cf. E. K. Rjeden, *Kristianskaja Topografija Kos'my Indikplova po greceskim i russkim spiskam*, Moskow, 1916, pl. 91.

trations can be dated with a reasonable degree of certainty ; it was apparently created during the sixth century in Alexandria, simultaneously with the first edition of the text [7].

Although it would seem reasonable to postulate that the artist of the Octateuch miniature relied on the *Topography* illustrations in creating the sixth-day miniature, scholars in the last two decades have argued otherwise. In her critical edition of the text of the *Topography*, Wanda Wolska-Conus discussed both the Octateuch and *Topography* illustrations and introduced a third map in a late sixth-century mosaic on the floor of the church of Saint Demetrios at Nikopolis [8]. In Wolska-Conus' opinion, the three maps have origins, "strictement les mêmes" [9], presumably a common source that is no longer extant. Wolska-Conus did not consider the possibility that the *Topography* itself was the source of the Octateuch image. Kurt Wetzmann, building on his argument that the Octateuchs have an early protopype, suggests that the biblical miniatures of the *Topography* were ultimately derived from Octateuch illustrations [10]. His student, Doula Mouriki-Charalambous, thouroughly investigated this thesis [11]. This theory of adoption of Octateuch images by the sixth-century *Topography* artist does not preclude the possibility that at some later time *Topography* miniatures, in turn, were adopted by an Octateuch artist.

Mouriki-Charalambous does not discuss the miniatures with which this paper is specifically concerned, but she does thoroughly disparage the *Topography* as a text. Indeed, she is hard put to "reconcile" the commissioning of copies of the *Topography* with "the sophisticated milieu of [Constantinople]" [12]. If, in fact, the *Topography* text had been held in such low regard in Constantinople, it would be difficult to imagine Byzantine artists making use of its illustrations in any way. This paper will provide evidence, however, that Byzantine artists utilized the *Topography* text as a reference source.

In 1900, Dmitri Ainalov postulated that certain elements of the creation cycle in the Octateuchs were derived from the *Topography* :

> ... a number of miniatures have been appended to the text of the Octateuch [Vat. gr. 746] concerning the days of creation. These show the divisions of the universe and are related to the diagrams of Cosmas Indicopleustes [13].

He was not aware of the Octateuch illustration of the sixth day of creation (fig. 1) which is so strikingly like the *Topography* map (fig. 2). Apparently, Ainalov knew only the Vatican Octateuchs ; Vatican graecus 746 now lacks this miniature and the example in Vatican graecus 747 follows a different conception [14]. Furthermore, Ainalov assumed that Vatican graecus 747 copied

7. Doula Mouriki-Charalambous makes the most complete argument that all the miniatures are contemporary in origin with the text. Cf. *The Octateuch Miniatures of the Byzantine Manuscripts of Cosmas Indicopleustes*, unpub. Ph.D. diss., Princeton, 1970 ; but also, K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex, a Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, 1947, 143 ; and H. Buchthal, *Some Representations from the Life of St. Paul in Byzantine and Carolingian Art*, in *Tortulae, Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumentum, Römische Quartalschrift*, supplementheft 30, 44ff., argue that the biblical illustrations are not necessarily contemporary with the text. At any rate, no scholar disputes the sixth century creation of the scientific illustration with which we are concerned.

8. Wolska-Conus, *Cosmas*, I, 137-39. This mosaic is known as a map because of its inscription :

> Ὠκεανὸν περίφαντον ἀπίριτον, ἔνθα δεδόρκας
> γαῖαν μέσσον ἔχοντα σοφοῖς ἰνδάλμασι τέχνης
> πάντα πέριξ φορέουσαν, δσα πνίει τε καὶ ἕρπει.
> Δουμετίου κτέανον μεγαθύμου ἀρχιερῆος.
>
> You see here the famous Ocean which has no limits
> It encloses in the interior, the earth, which in the ingenious images of art,
> Holds everything that breathes and crawls.
> Foundation of Doumetios, the bishop, with pleasure.

Cf. Ernst Kitzinger, *Studies on Late Antique and Early Byzantine Floor Mosaics ; I. Mosaics of Nikopolis*, in *Dumbarton Oaks Papers*, VI, 1951, fig. 18, 95-108.

9. Wolska-Conus, *Cosmas*, I, 138.

10. Weitzmann was not the first to argue that the Octateuchs show evidence of an Early Christian prototype. A Muñoz preceded him with, *Alcune osservazioni intorno al Rotulo di Giosuè e agli Ottateuchi illustrati*, in *Byzantion*, I, 1924, 481-482. But, Weitzmann has developed the argument more recently, especially : *The Octateuch of the Seraglio and the History of its Picture Recension*, in *Xe Congrès des études byzantines*, Istanbul, 1957, 183-85. Weitzmann's argument for the derivation of *Topography* illustration from the Octateuchs appears in *Roll and Codex*, 141-43.

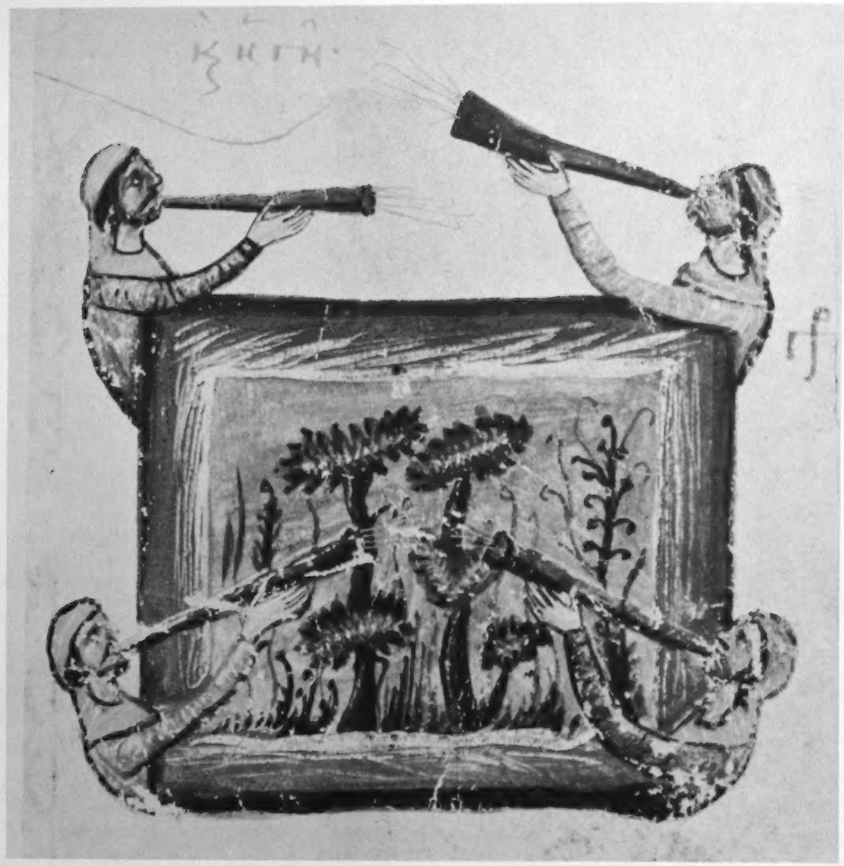
11. Mouriki-Charalambous, *Octateuch Miniatures*.

12. *Ibid.*, 7.

13. D. Ainalov, *Hellenistic Origins of Byzantine Art*, trans. from the Russian by E. and S. Sobolevitch, New Brunswick, N. J., 1961 (original edition 1900), 46.

14. Vatican Library (Cod. gr. 746), twelfth century. Cf. P. Canart-V. Peri, *Sussidi bibliografici per i manoscritti greci della Bibliotheca Vaticana*, Studi e Testi, 261, Vatican City, 1970, 478-79.

Vatican Library (Cod. gr. 747), eleventh century with thirteenth century overpainting. Cf. I. Hutter, *Paläologische Übermalung im Octateuch Vaticanus graecus 747*,



3. British Museum 19.352. fol. 174r map of the earth (Photo courtesy of the British Library Board, London).

4. Smyrna Evangelical School B-2, fol. 52r the fox (Photo after Strzygowski).

5. Vatican gr. 699, fol. 15r. the gazelle between palms (Photo courtesy of the Vatican Library).

Vatican graecus 746, an assumption that can no longer be maintained [15]. Ainalov did cite a map miniature that occurs in Byzantine Psalters as an example of the influence of the *Topography* map [16]. The similarities shared by the Psalter map (fig. 3) and the *Topography* map (fig. 2) are obvious, but they are not so specific as those shared by the Octateuch miniature and the *Topography* map (figs. 1 and 2). Ainalov's suggestions are provocative but incomplete. A thorough reconsideration of the problems based on more complete information will repay our attention.

Although the various elements of the Seraglio miniature (fig. 1) ostensibly occupy the same pictorial area, they are not seen from a single viewpoint. Each element is depicted as it would appear from eye-level, although it is presented on a field viewed from above. In addition, the visual components do not directly relate to one another in scale. This manifest heterogeneity suggests a multiplicity of visual sources. Several of these sources can be indentified.

The fox just above the center of the Seraglio miniature is characterized by a pointed snout, a very bushy tail, and pointed ears that project sharply upward. His chest and shoulders are tensed and his entire body seems to be strained as though toward some goal. He seems to leap up. Yet, his feet are superimposed over the water. The fox on the bottom of folio 52 recto of the *Physiologus* manuscript, formerly at Smyrna (fig. 4) [17], shows these same features. While in the Octateuch miniature no explanation exists for the fox's unusual pose, in the *Physiologus* miniature, the pose is clearly justified; the fox is leaping up to catch a bird. The bird has been fooled into flying too close by the clever fox's pretense of death. Both the fox's ruse and his capture of the bird are illustrated on the same page in the Smyrna *Physiologus*.

In the lower right corner of the earth quadrant of the Octateuch miniature is a spotted gazelle. Its front legs are stick-like, with virtually no articulation of the joints; its head seems to

in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, XXI, 1972, 139-47; and Canart-Peri, *Sussidi*, 479-480.

At this point it is convenient to mention the last two of the extant Octateuchs, although they are not directly relevant to this discussion.

Vatopedi Monastery on Mt. Athos (cod. 602), thirteenth century, only includes Leviticus to Ruth. Cf. P. Huber, *Bild und Botschaft*, 17-108, figs. 1-164; K. Weitzmann, *Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest*, in *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ed. H. Kessler, Chicago, 1971, 327-8 (orig. pub. in *Gazette des Beaux-Arts*, LXXXVI, 1944, 193-214). Laurenziana, Florence (Plut. V, 38), eleventh century (fol. 3r.). Cf. V. Lazarev, *Storia*, 250, n. 35. This manuscript seems most clearly related to the twelfth-century Octateuchs in its cosmographic elements but fol. 3r. is, in its details, unlike either those mss. or Vat. gr. 747.

15. Kurt Weitzmann has treated this problem extensively. See especially : *Joshua Roll*, 31-33, 38; *Idem., The Illustration of the Septuagint*, in *Studies*, 67, 73 (orig. pub. in *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, III/IV, 1952-53, 96-120); *Idem., The Question of the Influence of Jewish Pictorial Sources in Old Testament Illustration*, in *Studies*, 78, 82 (orig. pub. in *Mullus : Festschrift Theodor Klauser*, in *Jahrbuch für Antike und Christentum Erganzungsband*, 1, 1964, 401-15).

16. Ainalov, *Hellenistic Origins*, 276. Although here Ainalov mentions the Barberini Psalter (cod. 372) fol. 219v. instead of the British Museum example, there are no significant differences between the two representations. Rjedin follows Ainalov on this point. Cf. *Kristianskaja*, 114-17. For illustrations and discussion of the Psalter itself, cf. S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge, tome II : Londres, Add. 19.352*, Bibliothèque des cahiers archéologiques, V Paris, 1970, fig. 276, fol. 174r., Psalms 134, 6-7. The legend beneath the miniature reads as follows : οἱ ἄνεμοι, ὁ ὀκεανός κ(αὶ) ἡ γῆ (the winds, the ocean and the earth).

17. Smyrna Evangelical Library (B-2), eleventh century (the manuscript was destroyed in the fire of 1922). Cf. J. Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna*, in Byzantinisches Archiv, 2, Leipzig, 1899. The archetype of the text, and probably the illustrations also, is dated to the third or fourth century. Cf. Weitzmann, *Roll and Codex*, 138.

6. *Laurenziana plut. IX, 28, fol. 20v the phocas (Photo courtesy of the Laurenziana Library, Florence).*

float somewhere just above the legs, not clearly attached to the body; its lips are demarcated by dark lines. The most distinguishing characteristic of the gazelle is its pose; the gazelle lifts its left rear hoof to its mouth. A similar spotted gazelle appears in Book I of the Vatican *Topography* (fig. 5) [18], although it is not mentioned in the text. Wolska-Conus has persuasively suggested that the miniature comes from another treatise on geography written by Cosmas [19]. The only evidence of this treatise's contents consists of Book XI and XII of the Sinai and Laurenziana manuscripts and the miniature. E.O. Winstedt postulated that Books XI and XII were excised from their proper context and added to the *Christian Topography* shortly after Cosmas' death [20]. In any case, by the ninth century the gazelle was an integral part of the *Topography* tradition as is attested by the Vatican codex.

A third animal appears four times in the Octateuch miniature, once in each corner of the ocean border. It has a twisting snake-like tail and canine forequarters. This hybrid is best known as the ancient symbol for the constellation *Cetus* [21], although in the Octateuch miniature, the animal appears in a marine environment. In the Sinai and Laurenziana manuscripts of the *Topography*, this animal is illustrated in Book XII and is identified as a phocas or seal (fig. 6) [22].

The elephant in the lower right portion of the Octateuch miniature shares certain unusual features with the animal depicted in the eleventh book of the Laurenziana *Topography* (fol. 272r., fig.7) [23]. Both creatures have long trunks curved up at the tips; exaggerated, protruding tusks; and peculiar cloven, yet paw-like feet. These similarities suggest that the Octateuch artist borrowed this animal from a *Topography* manuscript.

Other distinctive animals in the Octateuch miniature such as the lion, the bull [24], and the two bears

18. Stornaiolo, *Miniature*, fig. 1 The inscription below the miniature reads as follows:
ΔΙΔΟΝΔΕΝ ΔΕ ΔΕΞΙΟΝ ΜΕΡΟΣ ΕΙ ΔΕΞΙΟΝΔΕ ΔΕΞΙΟΝ ΜΕΡΟΣ ΕΙ ΔΕΞΙΟΝΔΕ
which refers to the trees rather than the gazelle. The gazelle also appears in the Sinai copy of the *Topography* (gr. 1186) in Book XI on fol. 146r. and again is not mentioned in the text. This miniature is not published except in a drawing. Cf. Wolska-Conus, *Cosmas*, II, fig. 19. A gazelle in a similar position but lacking a close typological relationship to the Octateuch gazelle appears in the Rabula Gospels. Cf. C. Cecchelli, ed., *The Rabula Gospels*, facs. ed. Laur. Plut. I, 56, Olten, 1959 (fol. 5v.).

19. Wolska-Conus, *Cosmas*, I, 175, 180. Despite her argument that the gazelle derives from Cosmas' lost book on geography, Wolska-Conus persists in following Winstedt's textual recension for her picture recension, cf. *Cosmas*, I, 185. This implies that the Vatican branch of the illustrative family shows no evidence of the revision of which the knowledge of the geography text is the most important witness. The very presence of the gazelle and especially Wolska-Conus' hypothesis concerning its origin argues that the Vatican artist did have some knowledge of the geography text. It would seem that Weitzmann's dictum that text recension and illustration recension are not necessarily congruent should be considered in this matter. Cf. *Roll and Codex*, 130ff.

20. See note 18 and, cf. E. O. Winstedt, *The Christian Topography of Cosmas Indicopleustes*, Cambridge, 1909, 4-5, 29.

21. Weitzmann discusses some forms of the monster Cetus. Cf. *La cattedra lignea di San Pietro in Vaticano*, in *Atti della pontificia accademia romana di archeologia*, ser. III, *Memorie* X, Vatican City, 1970, 237-40.

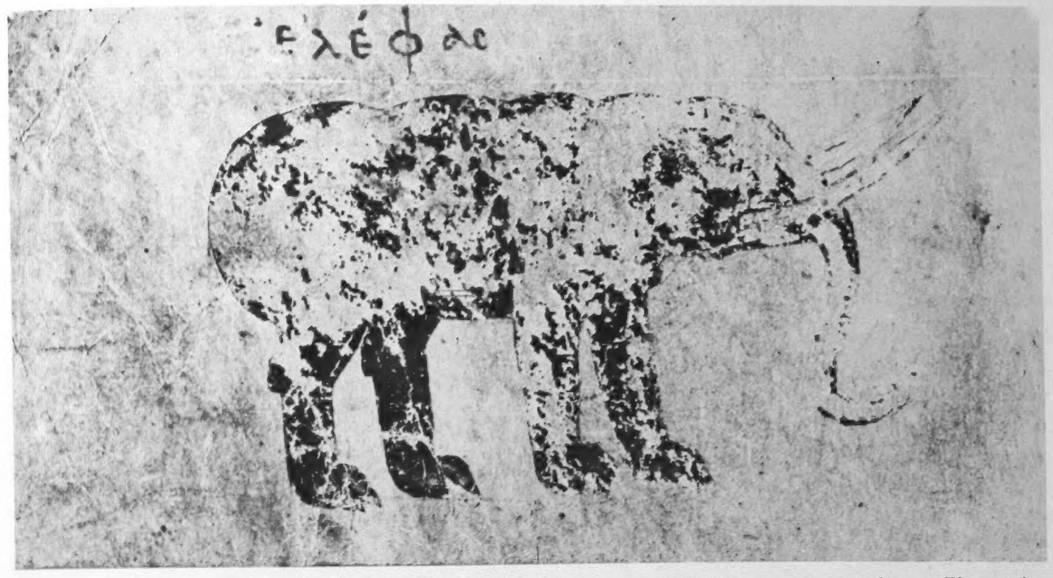
22. Laurenziana Plut. IX, 28, fol. 265v., and Sinai cod. gr. 1186, fol. 202v.

23. The elephant probably occurred in the Sinai *Topography* also but the bottom section of the folio where it may have appeared (fol. 206) is missing.

24. Some interesting parallels to the distinctive pose of the bull can be found and they indicate a long life for this motif. Cf. H. Frankfort, *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, Pelican History of Art, London, 1954, fig. 70, 66; G. Wilpert, *I sarcophagi cristiani antichi*, Pontificio istituto di archeologia cristiana, Rome, 1929-36, I, pl. XLVI (1); W. Köhler, *Die Gruppe des Wiener Krönungs-Evangeliars-Metzger Handschriften*, Berlin, 1960, pl. 35 (as one of the evangelist figures); C. Angellilis, *Le porte di bronzee bizantine nelle chiese d'italia*, Arezzo, 1924, pl. 18 (Rome, S. Paolo F.L.M., in a nativity scene); Der Nersessian, *Psautiers grecs*, fig. 13 (fol. 6v., Psalms 8, 7-9) and fig. 174 (fol. 106r., Psalms 134, 6-7). Only the last item would seem to be a possible source for the bull motif. The exact relationship between the *Topography* mss. and Byzantine Psalters has yet to be determined. Cf. Ainalov, *Hellenistic Origins*, 276-77; J. J. Tikkanen, *Die Psalterillustration im Mittelalter* I, 1 : *Byzantinische Psalterillustration*, Helsingfors, 1895, 22; S. Dufrenne, *Le psautier de Bristol et les autres psautiers byzantins*, in *Cahiers archéologiques*, XIV, 1964, 177.

25. Unfortunately, I have not been able to examine the manuscript in person.

26. The inverted inscription and the use of the pagan word « ocean » (see Cosmas' comments on the shewbread table, p. 38 above), may indeed indicate that the map comes from another source.



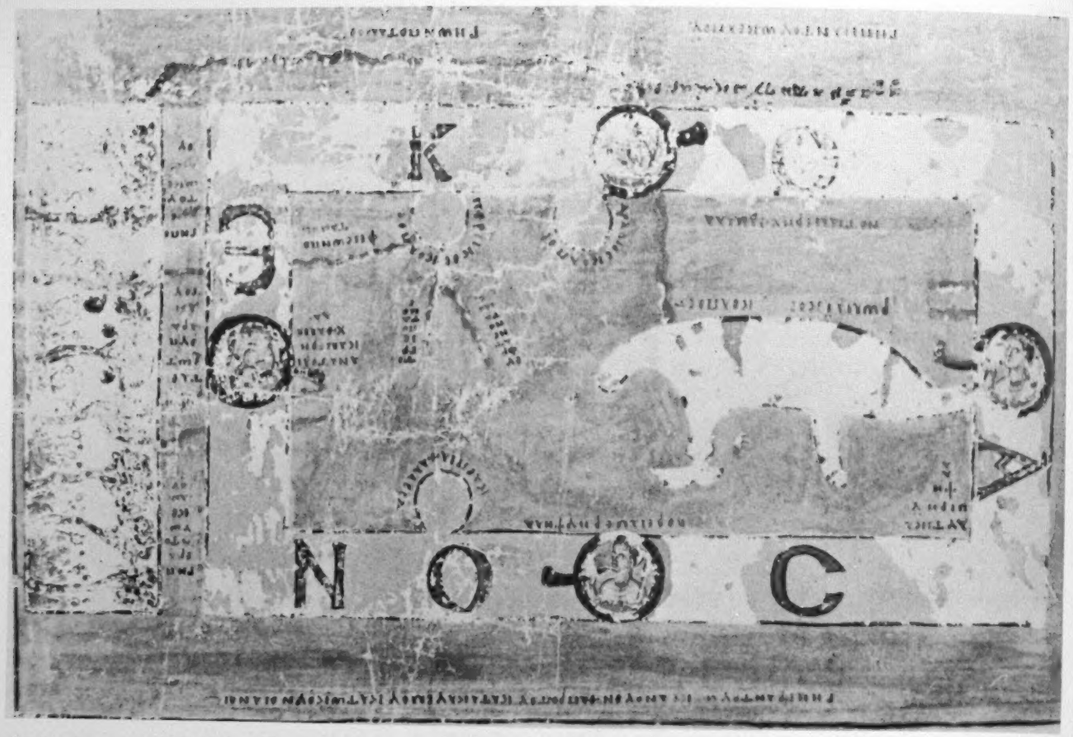
7. *Laurenziana plut. IX, 28, fol. 272r the elephant (Photo courtesy of the Laurenziana Library, Florence).*

have no close parallels in the *Topography*. Creatures such as the ram, the eel, and the fish both occur too often an are too undistinguished to justify any comparison.

The evidence provided by the investigation of the animals has indicated that at least two manuscript sources were used in the creation of the Octateuch miniature. One animal seems to have been copied from a *Physiologus* manuscript; three seem to have been borrowed directly from a *Topography* manuscript.

Like the animals, the basic structure of the Octateuch miniature has a close parallel in the *Topography* map. The structure in each miniature (figs. 1, 2 and 8) consists of two major parts; a central quadrant and a frame. In each, almost identical curved, forked shapes extend from the left inner edge of the border into the central area. And the center of each of the four sides of the frame-border contains a roundel within which is represented a wind personification. In each miniature, three of these personifications are upside-down. No reason for this peculiarity can be found in the Octateuchs. In the *Topography*, however, the word "OKEANOC" is inscribed upside down in the ocean border (fig. 8). The inverted inscription indicates that the entire frame was copied upside down. (The inscription is visible in two of the Byzantine *Topography* manuscripts but seems to have flaked off in the Laurenziana manuscript) [25]. Even if Cosmas' map was based on earlier sources [26], it seems highly likely that the Octateuch artist referred to the *Topography* and not to its models. The illuminator copied even the mistakes from the *Topography*, taking its illustrations as an unchallengeable authority on geography. The unusual details of this map are unique to the *Topography* and the Octateuchs. The map conforms to the *Topography* text and represents the ground-plan of the universe as conceived by Cosmas. It is certain, therefore, that the geographical configuration of the Octateuch miniature was derived from the *Topography* which is, after all, a geographical and cosmological treatise.

The process used to compose the Octateuch miniature can be reconstructed with a reasonable degree of certainty. The illustrator added animals and foliage to the map structure of the *Topography* miniature, producing an image of the creation of the animals on the sixth day. He found representations of "quadrupeds and wild



8. *Vatican gr. 699, fol. 40v map of the earth (Photo courtesy of the Vatican Library).*

beasts" in at least two readily available reference sources : the *Physiologus* and the travel account detailed in Book XI of the *Christian Topography*.

Certain scholars would object to the idea that artists ever used the *Christian Topography* as a reference source. They would maintain that the *Topography* was an unpopular and even objectionable text [27]. Still, the preservation of manuscripts argues against such assumptions. In addition to the three complete texts that survive, Gospel books, Psalters and even such secular manuscripts as the *Physiologus* of Smyrna [28] contain excerpts from the *Topography*. Scholars have maintained that Cosmas' treatise was tainted by heresy because of its reliance on the ideas of Theodore of Mopsuestia [29]. But, although Theodore was condemned as a heretic, the condemnation was for very specific beliefs related to Nestorianism. These beliefs did not impinge upon his cosmology, which in fact followed the dogma of the church. Cosmas primarily borrowed cosmological theory from Theodore and escaped condemnation by never discussing the major issues of Nestorianism [30]. Significantly, Photios mentioned the *Topography* but did not call it heretical. He merely called it unlearned and dogmatic [31].

Other miniatures from the Octateuchs further substantiate the thesis that the *Topography* treatise itself influenced the Octateuchs. For example, the illustration of the separation of the waters (Gen. 1,7) in the Smyrna Octateuch (fol. 5v, fig. 9) shows the surface of the earth as an enormous mountain, a conception influenced by Cosmas' theory of the existence of such a huge mountain behind which the sun and moon disappear during their daily cycles (fig. 10) [32].

27. See p. 31 above. Mouriki-Charalambous even goes so far as to conclude that the three extant Byzantine copies represent a majority of copies produced during the Byzantine period. Cf. *Octateuch Miniatures*, 7. Only Weitzmann has been so bold to suggest that the text may have been popular. Cf. *Roll and Codex*, 141.

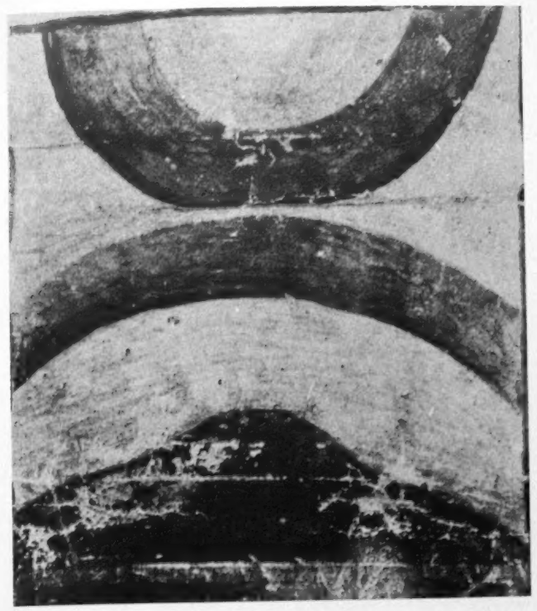
28. Strzygowski, *Bilderkreis*, 54ff. A list of Gospelbooks and Psalters that include excerpts from the *Topography* may be found in Wolska-Conus, *Cosmas*, 109-15.

29. Wolska-Conus, *Théologie et science*, 37-63 and passim and her citations of previous scholarship; R. Devreesse, *Les anciens commentateurs grecs de l'octateuque et des rois : Fragments tirés des chaînes*, Studi e Testi, 201, Vatican City, 1959, 176 and passim.

30. Wolska-Conus notes, « Il faut signaler que le nom Jésus-Christ... est extrêmement rare dans la *Topographie* », *Théologie et science*, 96.

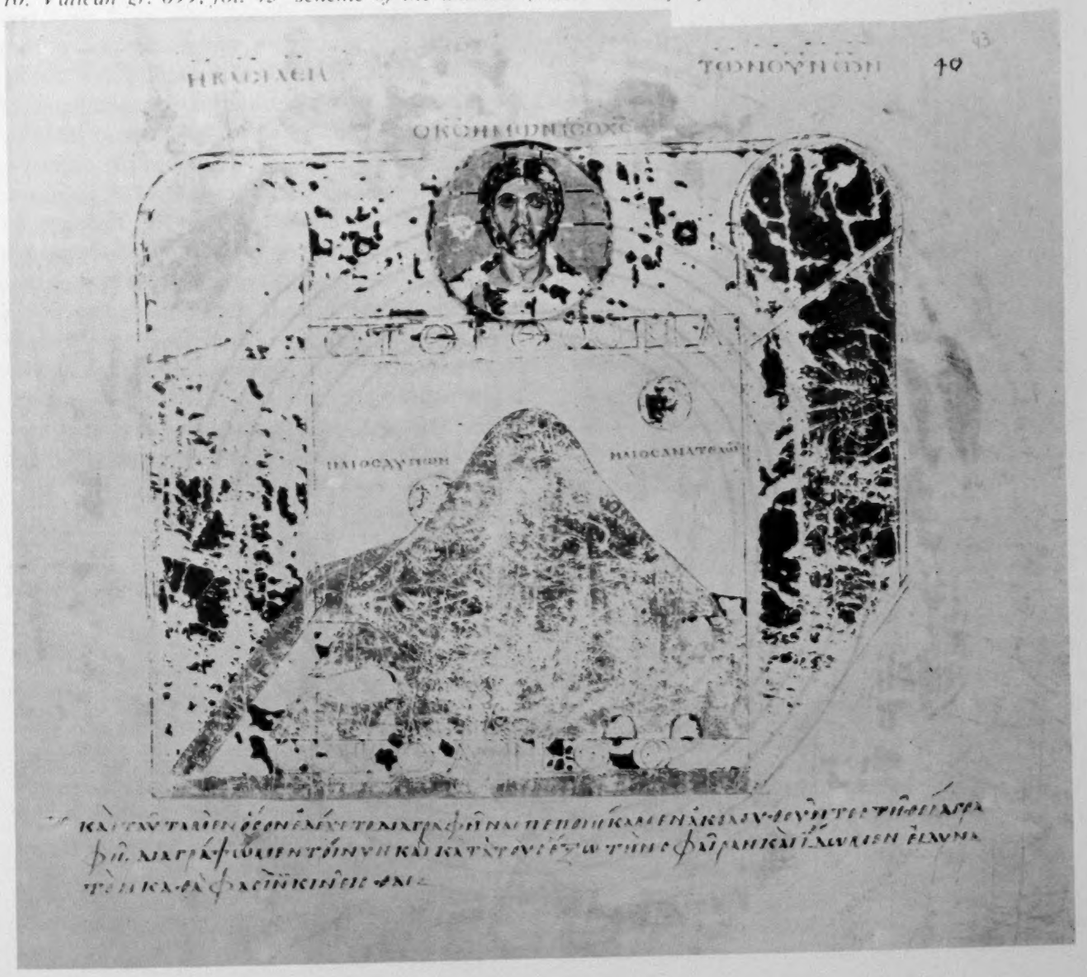
31. Photios, *Bibliothèque*, Collection Byzantine, cod. 36, ed. R. Henry, Paris, 1959, I, 21. One comment that Photios made seems particularly interesting in the light of the present interpretation of the importance of the *Topography* for Octateuch illustration. Photios, for the lack of a title for Cosmas' treatise called it a commentary on the Octateuchs.

32. In the text of the *Topography*, this phenomenon is described in Book IV, 12f. Almost all of the illustrations that depict an elevation-view of the earth show evidence of this principle. This example is fol. 43r. of Vat. gr. 699.



9. *Smyrna Evangelical Scholl A-1, fol. 5r the separation of the waters (Photo after Hesseling).*

10. *Vatican gr. 699, fol. 43r scheme of the universe (Photo courtesy of the Vatican Library).*



11. Vatican gr. 746, fol. 232' shewbread table (Photo courtesy of the Vatican Library).

The illustration of the shewbread table in Vatican graecus 746 (fol. 232r., fig. 11)[33] presents a second example of the influence of Cosmas' theories on the Octateuchs[34]. The shewbread miniature is ostensibly an illustration of the Septuagint text of Exodus 25, 23-24 :

> And thou shalt make a golden table of pure gold, in length two cubits, and in breadth a cubit, and in height a cubit and a half. And thou shalt make for it golden wreaths twisted round about, and thou shalt make for it a crown of a hand-breadth round about, and thou shalt make four golden rings, and thou shalt put the four rings upon the parts of its feet under the crown.

The miniature in Vatican graecus 746 does not conform to this text. The configuration is square not rectangular, has multiple borders not a crown and wreaths, and omits the four gold rings. In discussing the shewbread table, Cosmas makes an analogy to the topography of the earth :

> The table itself is a type of the earth, and the loaves signify its fruits, and being twelve they are symbolic of the twelve months of the annual cycle... The waved border with which it is wreathed all round signifies the entire sea, or the ocean, as it is called by the pagans; and the crown which is round it indicates the earth that lies beyond the ocean where Paradise is[35].

This analogy is probably based on ideas borrowed from Theodore of Mopsuestia whose interpretation, in turn, was excerpted in the *catenae* of the Octateuchs. In his commentary, Theodore also describes the shewbread table as a cosmological symbol of the cycle of the months, although he does not specifically point to individual features as symbolic[36]. At least on one element of the miniature in Vatican graecus 746, the waved border, seems to derive not from Theodore but from Cosmas' description. Another element is justified neither by the *Topography* nor the Septuagint commentary, but may be accounted for by the illustrations for the *Topography*. The tiny circles in the center of each of the four sides of the border of the shewbread table are strongly reminiscent of the medallions occupied by the wind personifications of the map illustrations (figs. 1 and 2). Perhaps the illustration of the shewbread table preserves the vestiges of a visual exegesis drawn from Cosmas' text. This exegesis would have graphically implied an association between the figure of the map of the earth and the shewbread table by means of a repetition of characteristic elements, the waved border and the roundels.

If illustrations and ideas from the *Topography* were used to alter the miniatures of an Octateuch sometime after the sixth century, it is obvious that the ancient archetype of the Octateuchs, which may have been created as early as the first or second century[37], could not resemble the miniatures in Vatican graecus 746, or the Smyrna or Seraglio Octateuchs. Weitzmann has proposed that, of the extant Octateuch manuscripts, Vatican

33. Another Octateuch miniature illustrating the shewbread table appears in Smyrna (A-1) fol. 98r., cf. Hesseling, *L'octateuque de Smyrne*, fig. 192. This miniature contains only one of the circles in question.

34. This is the sole miniature that Mouriki-Charalambous mentions in « Octateuch Miniatures » that we are discussing here. She interprets the evidence differently, believing that the *Topography* miniature relies on an Octateuch prototype. On the other hand, L. Brubaker has independently come to the same conclusions that are presented in this argument. She has been kind enough to communicate to me the substance of her article, now in press : *The Twelfth-Century Octateuchs : The Lesson of the Tabernacle*, in *XVe Congrès d'Études byzantines* (Athens, 1976).

35. J. W. McCrindle, *The Christian Topography of Cosmas, an Egyptian Monk*, The Hakluyt Society, ser. 1, XCVIII, London, 1897, 152.

36. The *catena* reads as follows :

Ἡ μὲν τράπεξα, ἐφ᾽ ἧς οἱ ἄρτοι προέκειντο, σύμβολον ἦν τοῦ ἐνιαυσίου κύκλου, ὡς τέσσαρσι πληρουμένον ταῖς τροπαῖς, χειμῶνί τε καὶ θέρει, ἔαρι καὶ μετοπώρῳ. Διὰ τῆς καθ᾽ἑκάστην γὰρ πρὸς τὸ χρήσιμον γιγνομένης τῶν τεσσάρων στοιχείων μεταβολῆς, τῶν ἀπὸ γῆς καρπῶν τήν τε ἀφθονίαν ἡμῖν παρέχεται καὶ τὴν ἀπόλαυσιν ἐπὶ συστάσει τοῦ παρόντος βιου.

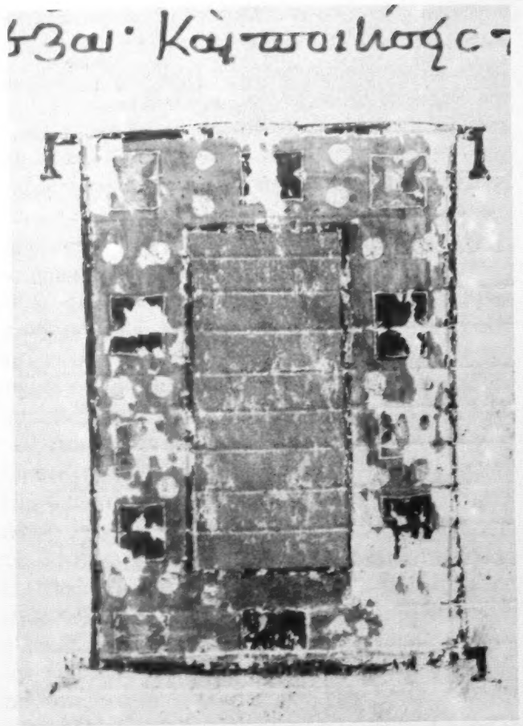
Mouriki-Charalambous, *Octateuch Miniatures*, 238 note 284.

A rough translation would be :

> This table, then, upon which the breads are shown forth, is a symbol of the annual cycle as it completes the four turning points, during winter and summer, spring and late autumn. By means of the changes which happen in each season according to its usefulness in four elements are the fruits from the earth produced for us in freedom from envy, and for enjoyment of life they are yielded upon their collection.

Most of what remains of Theodore's writings is preserved in the *catenae* to the Octateuch. Cf. R. Devreesse, *Essai sur Théodore de Mopsueste*, Studi e Testi, 141, Vatican City, 1948.

37. See note 10 above.

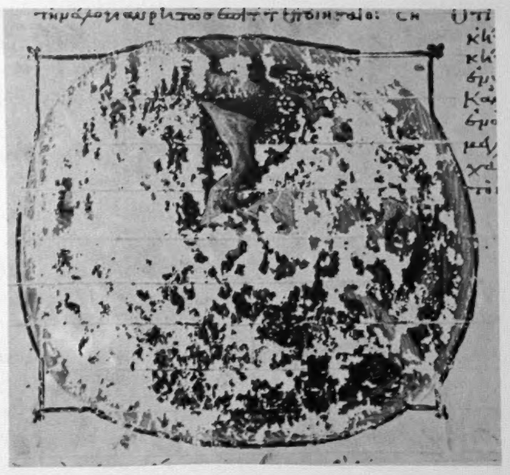


12. Vatican gr. 747, fol. 106' shewbread table (Photo courtesy of the Vatican Library).

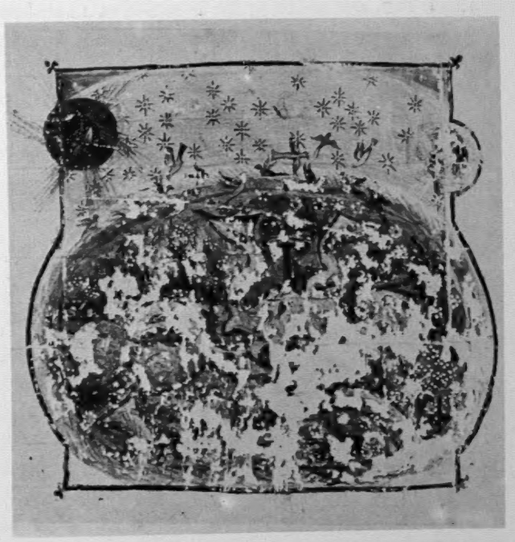
graecus 747 most accurately preserves the iconography of the archetype[38]. One of the most significant characteristics of Vatican graecus 747 is the close correspondence of its illustrations to the Septuagint text. It is of great significance that, of all the Octateuch manuscripts, only Vatican graecus 747 is free of all reference to the *Topography*. This confirms Weitzmann's hypothesis as well as the thesis proposed in this paper.

Unlike the depiction in 746, the illustration of the shewbread table in Vatican graecus 747 (fol. 106r., fig. 12) specifically illustrates the Bible text. The shewbread table in Vatican graecus 747 is twice as long as it is wide; it has a central quadrant and a broad border, and it includes four oblique protrusions from the corners that represent the four golden rings of the Exodus text.

The miniature of the sixth day of creation in Vatican graecus 747 presents a conception of the earth entirely different from that in the other Octateuchs (fol. 17r., fig. 13). The earth is depicted as a circular or spherical form, it has no mountainous shapes, and it is bounded by the ocean. The miniature representing the creation of the birds and fishes (also fol. 17r., fig. 14), illustrates additional elements of the cosmological system of Vatican graecus 747. This miniature seems to



13. Vatican gr. 747, fol. 17' the creation of the animals (Photo courtesy of the Vatican Library).



14. Vatican gr. 747, fol. 17' the creation of the birds and fish (Photo courtesy of the Vatican Library).

suggest that the earth is surrounded by starry heavens and that the sun and moon are on an orbit around the earth. These elements imply a spherical earth around which the heavenly bodies move.

Cosmas had polemicized against the idea of a spherical earth in the first book of his *Topography*. He rejected such hellenistic ideas and offered instead a conception of the earth based on a blend of ancient Greek and Jewish traditions[39]. Cosmas' retrogressive, non-scientific theories are

38. See note 14 above.

39. Wolska-Conus, *Théologie et science*, 137-41 and passim.

indicative of an era when holy scripture was used as an authority superior to the evidence of natural phenomena. In the *Christian Topography*, Cosmas gathered all the biblical passages that mention elements of cosmology and reconciled them to each other. Cosmas' system ignored the possibilities of the allegorical approach. Because of the many logical and scientific conflicts that such a literal biblical approach creates, prominent church fathers preferred to avoid the topic of the physical shape of the universe altogether. They dismissed the question as improper and irrelevant [40]. The prevalence of such an attitude serves to explain why Cosmas' ideas were not manifestly popular in literature. Yet, the artists who modified Octateuch illustration needed visual guidance, and they turned to Cosmas for a solution. In so doing, they rejected the hellenistic formula of the archetype, represented by Vatican graecus 747, and updated the image in consonance with Christian dogma. The revised image appears in the representatives of the second major branch of the Octateuch illustrative tradition — the Seraglio, Smyrna and Vatican (gr. 746) Octateuchs. Therefore, the history of the Octateuch family that Weitzmann proposed [41] seems to be confirmed by the evidence of the *Topography* miniatures. The change in iconography must have occurred after the sixth century, the date of the *Topography* archetype, and before the twelfth century, the date of the Smyrna, Seraglio and Vatican (gr. 746) Octateuchs. No hard evidence can be advanced at this point to support a more precise dating of the change.

The Octateuch and *Topography* miniatures help to clarify the working procedure of Byzantine artists. Although the illuminators were generally conservative and adhered closely to early models, they were willing to update images. One Octateuch artist has clearly made intelligent and careful selections, going to authoritative literature on topography and to two expert sources on animals — *the Physiologus* and Cosmas' travel account. The final result, as seen in the illustrations of the six days of creation of the Octateuchs, is a carefully accomplished shift from a hellenistic conception to a truly medieval image. In such a depiction of the earth before the Fall, natural phenomena are made to conform to theological truths.

Johns Hopkins University Cynthia HAHN.

40. Especially Photios, cf. Letronne, *Des opinions cosmographiques des pères*, 602-3; and Basil, cf. C. R. Beazley, *The Dawn of Modern Geography*, New York, 1949, I, 276-77.
41. *Joshua Roll*, 39.

Institut f. Byzantinistik u. neugriechische Philologie der Universität München

Cryptes du haut Moyen Age en Italie : problèmes de typologie du IXe jusqu'au début du XIe siècle

par Mariaclotilde MAGNI

Entreprendre, même comme simple essai, une tentative de classification par typologies au sujet des monuments du haut Moyen Age entraîne nécessairement de nombreux problèmes, des difficultés ainsi que quelques perplexités.

Notre recherche concernant spécialement les cryptes de l'Italie, il est utile de signaler dès le début que ce travail ne prétend ni fournir un catalogue complet des cryptes italiennes du haut Moyen Age, ni en établir un rigoureux classement typologique. Notre but est plutôt de mettre en lumière un rapprochement entre ces cryptes qui présentent en commun, dans leurs composantes de construction, des caractères voisins ou semblables, et d'avancer quelques suggestions sur les aspects les plus caractéristiques de ce développement, en délaissant volontairement, pour maintenir notre recherche entre des limites bien définies, tout rapport ou comparaison avec les structures semblables situées outre-monts.

Partout en Occident, l'origine ainsi que l'évolution structurale d'une organisation spatiale complexe, mais en même temps immédiatement lisible dans son ensemble, comme c'est le cas pour une crypte, peut être difficile à établir; en effet, un trop petit nombre de constructions sont parvenues dans un état d'intégrité et souvent les cryptes sont la seule partie subsistante de l'ensemble du monument. Ainsi pour la datation, déjà malaisée en soi quand viennent à manquer des supports documentaires suffisants, les éléments de jugement sont réduits à la seule analyse des structures essentielles; l'appareil décoratif, très souvent résultat de matériaux de remploi, ne peut offrir un point stable d'examen que dans très peu de cas.

En Italie en particulier, les recherches sur l'enchaînement et le développement des formules de construction des cryptes du haut Moyen Age avaient trouvé leur fondement, il y a trente ans environ, sur des hypothèses assez précises. A une époque plus récente, et surtout dans ces dernières années, ce travail de recherche a été poursuivi et l'examen individuel des monuments ainsi que la découverte d'éléments nouveaux pourraient amener, à la suite des indications avancées entre temps, à modifier partiellement des convictions très solidement enracinées et à réfléchir sur la possibilité d'une évolution différente des monuments examinés ici.

On croyait couramment autrefois, et on le croit encore aujourd'hui en partie, qu'il y a eu durant le haut Moyen Age en Italie une évolution dans la structure de la crypte; à partir des cryptes romaines de type annulaire, jugé comme modèle unique pour le IXe siècle, auraient eu lieu des modifications intermédiaires des formes au cours du Xe siècle, desquelles aurait dérivé, à l'extrême fin de ce même siècle, la formule de la crypte à salle [1]. Cette formule, suivant un schéma qui sera établi au cours des XIe et XIIe siècles, présente au début un système de couverture très simple : berceau, voûtes d'arêtes sans doubleaux ni formerets et ensuite voûtes d'arêtes avec doubleaux, que l'on trouve diffusés avec une haute fréquence déjà aux environs de l'an mil dans l'architecture romane dite lombarde.

Il est vrai que des signalisations isolées, débattues même récemment [2], n'avaient pas manqué d'indiquer comme possible en Italie l'existence de cryptes à salle déjà pendant le IXe siècle; mais il s'agissait généralement de constructions successivement reconnues comme beaucoup moins

Je voudrais tout d'abord exprimer ma gratitude à M. Jean Hubert, qui m'a témoigné son intérêt et encouragée à étudier les problèmes des cryptes, et à M. Jacques Thirion, qui a bien voulu revoir mon texte français.

1. P. Verzone, *L'Architettura religiosa dell'alto Medio Evo nell'Italia settentrionale*, Milan, 1942, pp. 134-136; W. Arslan, *L'architettura dal 568 al Mille*, dans *Storia di Milano*, Milan, 1954, II, pp. 528, 598-600; *Id.*: *L'architettura romanica milanese*, dans *Storia di Milano*, Milan, 1954, III p. 421.

2. H. K. Kubach, *Architettura romanica*, Milan, 1972, en accord avec les auteurs cités à la note n. 1, attribue la naissance de la crypte à salle avec les nefs au cours du XIe siècle (p. 49,50), mais affirme aussi (p. 98) que les savants italiens continuent d'attribuer l'origine de la crypte à salle au IXe siècle, en citant curieusement, outre S. Antimo, deux monuments, S. Giovanni in Gonca à Milan et S. Eusebio à Pavie, qui sont datés depuis longtemps avec certitude du XIe siècle (Arslan, *L'architettura dal 568... op. cit.*, pp. 528, 529; A. Peroni, *La cripta di S. Eusebio* dans *Pavia* 1968, pp. 1-26).

The humiliation of Leo VI the wise

(the mosaic of the Narthex at Saint Sophia, Istanbul)

par Z.A. GAVRILOVIĆ

1. Istanbul, Sainte-Sophie. Tympan au-dessus de l'entrée principale : le Christ et l'empereur. D'après A. Grabar, la peinture byzantine.

In my article "La Résurrection d'Adam : une réinterprétation" which concerned the iconography of Divine Wisdom I mentioned the mosaic in the lunette above the Imperial Door at Saint Sophia in Constantinople [1].

My study dealt in detail with an unusual representation of Christ-Wisdom in a 10th century manuscript of homilies of St. John Chrysostom (Athen. gr. 211) [2]. The miniature in question was, according to my interpretation, a symbolic picture illustrating the connection in the theological thought between Resurrection and the rite of baptism through illumination by Divine Wisdom. I pointed out the importance of the means by which, in the Athens codex, the text of the sermon by Pseudo-Chrysostom and its illustration conveyed the notion of Divine Wisdom being the incarnate Light, the Logos whose illuminating grace redeems mankind and assures the possibility of restoring in every man the εἰκών, or the seal of his likeness to Christ.

The prominent place given to Incarnation and to "light" in Pseudo Chrysostom's sermon and on its accompanying miniature suggested a possible application of the term "Divine Wisdom" to certain other categories of pictures, and introducing that idea I quoted the mosaic with the kneeling

1. *Cahiers Archéologiques XXVII (1978)*, pp. 101-115.
2. *Ibid.*, fig. 1.

emperor at Saint Sophia (fig. 1) as an example of yet another variant of the iconography of Christ-Wisdom. I was referring to the interpretation formulated by A. Grabar in his well-known work on Byzantine Iconoclasm.

Stressing the importance of Incarnation in the arguments of the Iconodules during the Iconoclast crisis and the tremendous consequences which the victory of their ideas had on the later development of Byzantine art, A. Grabar reconsidered the panel of the kneeling emperor at Saint Sophia and concluded that it represented the emperor Leo VI (886 – 912) imploring wisdom from the enthroned Christ-Sophia, Divine Wisdom, Supreme Ruler under whose guidance the basileus governs as his humble and true representative on earth [3].

The analysis of the text of a homily on the Annunciation by Leo VI (composed probably early in his reign), provided A. Grabar with some extremely important points for the explanation of the other elements of the picture, namely the busts of the Virgin and of the angel in medallions on each side of Christ, as well as the words on the open book held by Christ : Εἰρήνη ὑμῖν Ἐγώ εἰμι τὸ φῶς τοῦ κόσμου [4]. Leo's oration makes it clear that it is thanks to the miracle of the Annunciation, therefore to Incarnation, that the divine Light became the Saviour of mankind. Using a long list of epithets Leo acclaims the Virgin through whom it became possible that the Supreme Ruler should now be glorified in his (Christ's) city, (which is Constantinople), in his sacred palace (the Church) by the same angel who once brought the news to her in Nazareth [5]. Since the panel is situated above the main entrance of the church, in the place normally reserved for the representation of the saint or of the feast to whom the church is dedicated, it was natural to deduce that the intention of the emperor-patron of the Saint-Sophia mosaic was to give a pictorial interpretation of the fundamental belief concerning Divine Wisdom and its outpouring grace.

The above explanation was taken up by J. Meyendorff in his study on the iconography of Divine Wisdom [6].

A new interpretation of the Saint Sophia Imperial Door mosaic has recently been put forward by N. Oikonomides in his article "Leo VI and the Narthex Mosaic of Saint Sophia" [7]. The author gives an account of the earlier explanations of the mosaic including the one which I summarized. Writing as a historian, N. Oikonomides is tempted to see in the scene of the mosaic a reflection of the particular political circumstances of the later years of Leo VI's reign in which the controversy provoked by the emperor's fourth marriage held the central place. According to N. Oikonomides, the mosaic represents the repentance of Leo VI. The picture would have been ordered at the time of the accession of Romanus Lecapenus, and after the Council of 920 by which an absolution was granted to the emperor Leo, eight years after his death, for his sin of tetragamy. It would have been intended as a symbolic memento of the triumph of the patriarch Nicholas Mystikos in the tetragamy quarrel and as a warning to all future emperors should they ever attempt to disobey the commandments set down by Christ's church on earth. N. Oikonomides's hypothesis differs fundamentally from any other put forward earlier, since it supposes the possibility of someone else (in this case the patriarch) representing a deceased emperor in proskynesis in front of Christ, humiliated an repentant – those who expressed the opinion that the mosaic represented Leo's penitence meant that the emperor had wished himself to be represented in that way, having repented for his sin of marrying for the fourth time. According to N. Oikonomides, around 920 it was decided to replace the existing mosaic presumably from Justinian's time, representing a cross [8]. Instead of it, the main entrance to the Great Church received a decoration whose iconography was not only directly related to the unhappy events of the years 906-907, but was also transmitting a somewhat threatening message to all emperors to come [9].

The purpose of this article is to review certain considerations which point out that the existing explanation of the Imperial Door panel cannot be easily rejected and to give more arguments in support of the method used by A. Grabar and

3. A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, pp. 239-241 ; *Id. Byzantine Painting* (éd. Skira), 1953, p. 97.
4. John 20 : 19, 26; Luke 24 : 36. John 8 : 12.
5. *Migne PG* 107, col. 21-28.
6. J. Meyendorff, *L'Iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine, Cahiers Archéologiques* X (1959), p. 264.
7. *Dumbarton Oaks Papers* 30 (1976), pp. 151-172.
8. *Ibid.*, p. 153; E.J. Hawkins, *Further Observations on the Narthex Mosaic in Saint Sophia at Istanbul*, DOP 22 (1958), pp. 151-166.
9. N. Oikonomides, *op. cit.*, p. 172. The author does not mention them, but his interpretation of the mosaic brings to mind those exceptional instances in Byzantine art where particular representations were created with a deliberate intention against those who erred and who were on the opposite side. I am referring to the « polemic » pictures in the psalters with marginal illustrations and to those painted by Photios's friend Gregory Asbes-

J. Meyendorff, as opposed to the one followed by N. Oikonomides.

It will be remembered that most scholars agree that the emperor represented on the Imperial Door panel is Leo VI the Wise. Although there is no absolute way of proving that identification, it can nevertheless be accepted without doubt that the panel dates from the end of the 9 th or the beginning of the 10 th century [10]. In examining it, three important points should be born in mind :

1. We are dealing with a theme of imperial iconography.
2. The picture is created immediately after the "settling down" period which followed the end of the Iconoclast crisis in 843.
3. The mosaic panel is situated at the entrance of the most important church of the Empire, dedicated to Divine Wisdom.

All three points call for a consideration of the whole idelogical and artistic setting within which the mosaic is placed. They necessitate research into the political and theological principles which consituted the background to the artistic creation of the period; they demand also a glance over other artistic expression which would have been inspired by the same attitudes and beliefs.

Valuable studies which consisted in piecing together the existing archaeological evidence and in consulting relevant texts have established several guidelines for a better understanding of the problem of relation between idea and art in Byzantium and have emphasized the key position of the period with which we are dealing precisely because it stood a few decades away from the end of the Iconoclast dispute and at the beginning of a new era of historical and artistic development.

As long ago as his "L'Empereur dans l'art byzantin," A. Grabar has pointed ou that it was after the Iconoclasm and during the reigns of the first emperors of the Macedonian dynasty that the imperial art started receiving a pronounced hieratic and devotional quality as opposed to its more triumphal character in the past [11]. This shift was the result of the growing influence of the doctrine of 7th and 8th century theologians, a long process which after the Iconoclasm culminated in the 9th century Epanagoge, code of law formulated during the joint reign of Basil I, Leo VI and Alexander and by which the idea of a diarchy emperor-patriarch was clearly defined [12]. According to the doctrine expounded in the Epanagoge, the empire was ruled through an ideal cooperation of state and church, the emperor using his power to protect the interests of the church and to promote the propagation of the true faith; the church in its turn, while giving advice to the state, confirmed the saintly character of the sovereign through whom Christ himself governed over his chosen people. It is hardly necessary to mention that the harmony between the secular and the ecclesiastic rule was not always fulfilled in practice. Nevertheless, it is clear that the whole mystique which was concentrated on the person of the monarch and expressed in court and church ceremonies reflected that ideal state of affairs. It is also clear that official art was called upon to confirm and enhance those same principles.

Between the years 856 – 866 the main throne room of the Great Palace, the Chrysotriclinos, was restored. It received a new mosaic decoration which replaced the one destroyed during the Iconoclasm. An epigram preserved in the Anthologia Graeca describes the new mosaics and explains their purpose [13]. A figure of Christ is placed above the imperial throne. The Virgin is represented at the entrance "as divine gate and guardian." Near her are depicted the emperor and the patriarch. All around the room are angels and apostles, martyrs and priests. "The ray of Truth has shone forth again and has dimmed the eyes of the impostors. Piety has grown, error has fallen, faith blooms and Grace spreads out..." The emperor Michael (III) is mentioned as the one "whose deeds are filled with wisdom."

In her study of the decoration of the 9th century churches [14], S. Der Nersessian has given an archaeological analysis of this inscription and has pointed out the symbolic meaning of the mosaic programme of the new Chrysotriclinos. As is well known, this throne room figures prominently in the "Book of Ceremonies." On feast days,

tas (A. Grabar, L'Iconoclasme... pp. 196-198; C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, New Jersey, 1972, pp. 191-192). The enterprise of Nicholas Mystikos would have been somewhat similar in spirit.
10. N. Oikonomides, *op. cit.*, pp. 158-161.
11. A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, pp. 100-106; 172-177; 263-267.
12. G. Ostrogorsky, *Otnošenie cerkvi i gosudarstva v Vizantii, Sem. Kondakovianum 4* (1931), pp. 121-132 (Serbo-Croat translation in G. Ostrogorski *Sabrana Dela 5*, Belgrade, 1970, pp. 224-237); *Id., History of the Byzantine State*, Oxford, 1968, pp. 245-246.
13. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire...*, p. 184.
14. S. Der Nersessian, *Le décor des églises du IXe siècle. Actes du VIe Congrès International des Études Byzantines*, Paris, 1948, Vol. 2 (1951), pp. 315-320, reprinted in *Byzantine and Armenian Studies*, Louvain, 1973, pp. 37-41.

various elaborate ceremonies were performed in it before and after the emperor's procession to the church, accompanied by acclamations, all meant to glorify the emperor by whose presence divine grace spread over all those who took part in the celebrations and ultimately over all Christian subjects of the Empire.

The mosaic decoration of the Chrysotriclinos was part of the same category of ideas. The conception of its programme was perhaps not entirely new, for a similar programme might have existed already in the Chrysotriclinos built and decorated towards the end of the 6th century, during the reign of Tiberius [15]. The important point however is, that in the 9th century Chrysotriclinos the emperor and the patriarch figure side by side, together with those who have helped them "inasmuch as they have driven away error" and it is emphasized that Christ and the Virgin, as well as other heavenly beings not only can, but must again be represented so that "faith blooms and grace spreads out." The emperor is clearly united to Christ who presides over his throne and to the Virgin who protects his empire.

Around Sofi, therefore, the most important room in the imperial palace received a system of decoration which put in evidence the role of the emperor who reigns as Christ's representative on earth and who with wisdom bestowed on him by the Universal Ruler safeguards the interests of the church and by that the well-being of his orthodox subjects.

I shall turn now to the manuscript of homilies of St Gregory of Nazianzus, the Paris gr. 510. It contains portraits of Basil I, his wife Eudocia and their sons Leo and Alexander and it can be dated between 880 – 883 [16].

It was again S. Der Nersessian who drew attention to a set of illustrations in that manuscript which have been included with an obvious tendency to accentuate the particular role of the emperor with regard to his character of a ruler through whom Christ himself governs as well as to his mission which consists in safeguarding the orthodox faith of his people. Through an elaborate system of illustrations allusions are made to the emperor who may be regarded as the new Moses, David, Solomon, as well as the new Constantine, and the text of St Gregory's homilies is interpreted by miniatures which in a very sophisticated manner refer to these analogies. While comparisons of the emperor to biblical figures or to Constantine the Great are not new [17], the system applied in Paris gr.510 is, and that is why this manuscript can give an insight into the principles which governed the content and the form of the imperial art in the period with which we are concerned [18].

It has been noticed, for instance, that illustrations of theophanies hold a prominent place in the Paris gr. 510 [19]. One of them, on fol. 285, representing Christ-Angel in the vision inspired to St. Gregory by the prophet Habakkuk, is directly connected to the iconography of Divine Wisdom [20]. Further research will, I believe, show other references to the manifestation of Divine Wisdom in the rather cryptic iconography of Paris gr. 510 and confirm that there is a deliberate emphasis on that theme because of its connection with the person of the emperor. One can observe that a great number of pictures in the Paris manuscript illustrate the events which were, according to patristic writing, types of Christ's Baptism and which indicated the possibility of man approaching God through illumination by the Spirit's Wisdom [21]. All those illustrations seem to point out that by being baptized, all Christians are enlightened and can rejoin Christ, but that leading them on that path is the emperor whose deeds are directly inspired by Christ's Wisdom.

If the reason for the choice of some illustrations in the Paris codex is difficult to grasp, there are two compositions which by the similarity of their iconography clearly show the intention of drawing a parallel between the wisdom bestowed by Christ on the Apostles on the one hand, and on the emperor on the other. Those are the illustrations of Pentecost and of the Second œcumenical council presided by the emperor Theodosius [22]. Just as in the Pentecost scene rays emanate from a centrally placed Hetoimasia, symbol of the Holy Trinity, on which the Bible is placed, so in the scene of the Council the elaborately decorated imperial throne serves as support to the open book of the Gospels thus indicating the source of wisdom by which the Council, presided by the emperor who is sitting on the right of the throne, judge the heretics. Moreover, in the scene of Pentecost, a prominent place is given to the "nations" whose tongues, according to the Acts, the Apostles were now able to speak and amongst whom, as St. Gregory's homily emphasizes, they will now carry out their mission. In the corresponding place, at the bottom of the Council composition, were placed the two heresiarchs Macedonius and Apollinarius (only Macedonius's figure is preserved). Macedonius, humiliated, lifts his head and arm acknowledging the wisdom by which his heresy was overruled [23]. This pictorial analogy manifested in the Paris manuscript is fully supported by the meaning of the court acclamations on the feast of Pentecost recorded in the "Book of Ceremonies".

The chapter on the ceremonies on Pentecost is not complete in the work of Constantine Porphyrogenitus [24] but the existing passages glorify the grace of the Holy Trinity which enables the emperor to conduct his people along the path of orthodoxy. He who has been worthy to be chosen and crowned by the Trinity is the benefactor who can bring victory over the impiety of nations and thus destroy evil. It is recalled during the same receptions that Pentecost is that same day on which Moses receives the Law, the Son sends the gift to the disciples and the Holy Spirit is manifested by the tongues of fire. The emperor's feast is threefold because the Trinity by whom he is crowned is professed on this day [25].

It has been observed in connection with Paris gr. 510 as well as with regard to the frequency of Pentecost and of other themes relating the apostolic mission, in the post-Iconoclast programmes, that this particular bias coincided with the achievements of the Macedonian emperors in the political and cultural fields. It fitted in well with their successes in converting the Slavs and reconquering parts of the Empire in South Italy, Syria and Asia Minor which had been lost to Islam [26].

Both examples which I chose, i.e. the description of the Chrysotriclinos and the system of illustrations in Paris gr. 510 show quite sufficiently the perspective through which the panel of the kneeling emperor at Saint Sophia should be approached. Other important indications can be gathered from an examination of psalters with marginal illustrations or if one takes into account the evidence of the 9th - 10th century decoration in other parts of the church of Saint Sophia

15. *Ibid.*, p. 41; C. Mango, *op. cit.*, p. 128; E. Kitzinger, *The Cult of Images before Iconoclasm*, DOP 8 (1954), p. 126.

16. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle* (Paris, 1929), pls. XV-LX; S. Der Nersessian, *The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus Paris gr. 510. A Study of the Connection between Text and Images, DOP 16* (1962), pp. 197-228, reprinted in *Byzantine and Armenian Studies*, pp. 77-107.

17. F. Dvornik, *Early Christian and Byzantine Political Philosophy, Origins and Background, DO Studies IX* (1966), vol. II, p. 736; A. Grabar, *L'Empereur...* pp. 95-97; Id., *L'Iconoclasme byzantin*, pp. 27-29; 133-135.

18. This may be an appropriate place to voice the need for the publication of a facsimile of the Paris gr. 510 which would facilitate research in continuation of the excellent basic study by S. Der Nersessian.

19. S. Der Nersessian, *op. cit.*, p. 97; A. Grabar, *L'Iconoclasme...* p. 247.

20. S. Der Nersessian, *Note sur quelques images se rattachant au thème du Christ-Ange, CA XIII* (1962), pp. 209-216, reprinted in *Byzantine and Armenian Studies*, pp. 43-47; Z.A. Gavrilović, *op. cit.* in note 1, p. 113 n. 57.

21. Cf. my article quoted in the preceding note. As far as I know, the particular connection between Divine Wisdom and baptism to which I am referring was not singled out before, either in Paris gr. 510 or in the iconography in general. In that respect the miniature of the « Resurrection of Adam » in the Athen. gr. 211 was quite revealing. The subject merits further study and in fact, nothing would be more natural than to expect to find, in the iconography, the reflection of the link between Wisdom and baptism, the sacrament which enables man to partake in the grace contained in Christ's Incarnation and Passion, considering the important place which that link occupies in Byzantine theology. Yet, while the allusions to Incarnation itself and to the Eucharist are more easily discernible and are often discussed in iconographic studies, the baptism-Wisdom connection is not always easy to detect, since, as in Paris gr. 510, it is presented in a veiled manner. (This is, I believe, particularly true for the conception of painted programmes of nartheces in middle and late-Byzantine churches, a subject which also needs a detailed study.) — A significant liturgical particularity confirms the connection between Wisdom and baptism : Byzantine liturgy prescribes daily readings *(lectio continua)* from the Book of Proverbs during Lent. This is explained by the fact that the liturgical cycle of Lent is based on the baptismal liturgy of the early Christian church. Before being baptized on Easter night, the catechumens received instruction (during a seven week period) which included readings from the Book of Proverbs, one of the sapiential books of the Old Testament. I wish to thank Father John Meyendorff for this valuable information.

22. Omont, *op. cit.*, Pl. XLIV, L; For the origin of the theme of the assembly and a detailed study of the iconography of church councils, see Ch. Walter, *L'Iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris, 1970 (with earlier bibliography). For our purpose see particularly pp. 234-240.

23. One can even suppose that his gesture means also that he is overcome by the strong light. cf. Ch. Walter, *op. cit.* p. 253.

24. Constantine VII Porphyrogenitus, *De cerimoniis*, ed. Vogt, Paris, 1935, Commentaire, livre I, p. 3.

25. Id. ed. Vogt, Texte, Livre I, pp. 54-56; for the importance of the meaning of these acclamations see O. Treitinger, *Die Oströmische Kaiser-und Reichsidee nach ihrer Gestaltung in höfischen Zeremoniell*, (Jena, 1938), reprinted Darmstadt 1956, p. 37 ff.

26. A. Grabar, *L'Art religieux de l'Empire byzantin à l'époque des macédoniens*. École Pratique des Hautes Études, Section des Sciences Religieuses, Annuaire 1939-1940, reprinted in *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Paris, 1968, pp. 152-168; S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age :* Londres, Add. 19.352, Paris, 1970, p. 83. — A similar tendency can be detected in a well-known monument of later Western art. The meaning of the 12th century sculptured decoration of the central narthex portal of La Madeleine at Vézelay representing a developed scene of the Mission of the Apostles has been put in connection with the mission of the crusaders by A. Katznellenbogen, *The Central Tympanum at Vézelay, Its Encyclopedic meaning and its Relation to the First Crusade, Art Bulletin* 1944, pp. 141-151. The author mentions also the renewed popularity of the Charlemagne tradition in the times of the crusades and quotes a detail from the legend about Charlemagne's pilgrimage to the Holy Land (the legend originated in the 11th century). When Charlemagne and his twelve paladins visited the church on the Mount of Olives and sat to rest on the throne and on the twelve seats which could still be seen there, a Jew entered the church, was overwhelmed by the sight and ran to the patriarch asking to be baptized (A. Katzenellenbogen, *op. cit.*, p. 149, n. 53).

itself [27]. Later development of Byzantine art and especially that of the imperial iconography does not authorize us to elimitate such evidence while dealing with the mosaic in the lunette of the Imperial Door, no matter how unusual its iconography may appear at first glance.

As we know, the most striking feature of the panel is the emperor in proskynesis, an attitude extremely seldom represented in the imperial iconography [28]. Although it is impossible to say with any certainty why the motif was so rare in art, it is true on the other hand that the emperor did bow deeply and prostrate himself in various acts of adoration and prayer as the "Book of Ceremonies" suggests [29]. And indeed, the other well known example of a prostrate emperor, often quoted in the bibliography, is the one represented venerating the three martyrs in the 10th century manuscript Athen. gr. 211 [30]. The miniature accompanies the sermon pronounced by St. John Chrysostom on the occasion of the emperor Arcadius's visit to a church in Drypia (near Constantinople) where the relics of the three martyrs had been brought. It is worth-while noticing the following words of the oration ...βασιλεὺς ... οὐ χάριν διδοὺς, ἀλλὰ χάριν λαμβάνων' καὶ ὁ πάντας εὐεργετῶν ... ἦλθεν εὐεργεσίας ἀπολαύσων παρὰ τῶν ἁγίων τούτων ... [31].

In this case, therefore, we can ascertain that the emperor is in proskynesis because he is receiving grace from those who are already in heaven.

I mentioned a little earlier that the meaning of the Descent of the Holy Spirit on the Apostles was used both in the imperial acclamations and in art with an obvious intention of giving more glamour to the similarity between the wisdom of the emperor and that of Christ's disciples.

I would like at this point to draw attention to the fact that the liturgy of Pentecost in the Orthodox church contains an interesting particularity. An office (Ἀκολουθία τῆς ἁγίας Πεντεκοστῆς) of "genuflexion" (γονυκλισία) takes place during vespers on Whitsunday [32]. While kneeling is strictly not allowed during the whole pentecostal period (as well as on Sundays) as a sign of joy and as a symbol of Resurrection, it is on the contrary prescribed for the service by which ends "the Great Sunday", the 7 × 7 + 1 pentecostal period whose important and profound symbolism is often indicated in patristic commentaries and which also marks the beginning of the newly established Church (figuratively the body of Christ) after the enlightment of the Apostles in the Cenacle [33].

The rite of kneeling on Whitsunday vespers is believed to be of Palestinian origin [34]. A hymn on Pentecost by Romanos the Melode (6th century) describes the scene at the Cenacle and the moment after the Descent of the Holy Spirit when St. Peter stands among the disciples and calls them to pray with knees bent [35]. A hymn composed by Severus of Antioch (d.538) on the genuflexion on Pentecost, preserved in the Syriac translation by Jacob of Edessa (c.700) evokes Psalm 20,8: "They will collapse and fall; but we shall rise and stand upright," and then continues to say that we pray with knees bent because when the Holy Spirit shone and was revealed to us we could not stand his vision, therefore we are showing that it was through the Spirit and Paraclet that we have learnt the perfect adoration of the Trinity [36].

The introduction of the γονυκλισία into the liturgy of Pentecost is attributed to St. Basil (d.379) [37]. During the office long prayers are intercepted by the Deacon's Ἔτι καὶ ἔτι κλίναντες τὰ γόνατα, τοῦ Κυρίου δεηθώμεν... ("again and again bending our knees we beseech the Lord"). The prayers glorify Incarnation and Passion by which Christ set us the example of humiliation; we now bend our neck and knee and offer supplications for forgiveness of our own sins and for the ignorance of the people. Hymns and prayers celebrate Christ's Spirit of wisdom whose grace was spread on this saving day of Pentecost. They are often addressed to the Holy, consubstantial, co-eternal and undivided Trinity; Christ is thanked because he has given his *peace* [38] and the gift of the Holy Spirit to mankind; Wisdom and *Light* from eternal Light are beseeched to show us the way in which to walk and are implored to grant wisdom and prudence to our mind. Christ who is the brightness of the Father, his image and the source of wisdom sits on this day on the right hand of the Father and sends the Holy Spirit to his holy Apostles [39].

Towards the end of the office the solemn hymn attributed to the emperor Leo VI calls the people to venerate once more the tri-hypostatic Deity, the Son in the Father and the Holy Spirit [40].

A pupil of Photios, the emperor Leo VI is well known for his theological work (the most important concerns the Holy Spirit), as well as an author of liturgical poetry [41]. In his homily on Pentecost [42] and on Pentecost Monday [43] he emphasizes the unity of the Trinity, refuting most resolutely those (πνευματομάχοι) who consider the Spirit as a creature. Insisting that the Spirit is consubstantial with the Father and the Son, the emperor theologian glorifies the Spirit's reason and illuminating wisdom and points out that it was through Incarnation that peace was given to mankind. He venerates one Kingdom of one God in the Father, the Son and the Holy Spirit and repeats that the Spirit is συμπροσκυνούμενον with the Father and the Son. He ends his sermon on Pentecost Monday with the following prayer: "O mind and Wisdom and all-holy Spirit, one nature, the undivided sovereignty, whose power is eternal, give mental grasp for the burden of affairs entrusted to (our) hands, directing and managing with us those whose governance you have committed (to us), that your peculiar people, being rightly governed by us, and not experiencing the bad things which turn out here, might share in the enjoyment of the good things there which we may all enjoy by your grace and goodness, glorifying even there your Godhead (thearchy) for ever." [44]

These suggestive lines from Leo's writing on the Holy Trinity complete the ones from his homily on the Annunciation already analysed by A. Grabar. Compared with the prayers of the pentecostal office of genuflexion they show the same attitude towards the meaning of the grace bestowed on man by the Spirit and the same belief in the importance of Incarnation for the redemption of mankind. The idea of Christ-Wisdom, the incarnate light, and of peace made possible thanks to Incarnation; the notion that the spirit which manifested itself over the Apostles is the indivisible part of the Trinity consubstantial with the Father and the Son; finally the need to venerate the Holy Trinity in the one person of Jesus Christ and to beseech and receive its grace by profound humiliation are expressed eloquently in the office of genuflexion and in Leo's sermons. Taking into account also the allusions to the apostolic mission of the emperor expressed in the "Book of Ceremonies" in connection with the Holy Spirit, one is tempted to say that in spite of its symbolism the mosaic over the Imperial Door of Saint Sophia could not be a more literal translation of the attitudes just described.

27. A. Grabar, *L'Iconoclasme...*, chapter « Le triomphe de l'Orthodoxie »; C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul, DO Studies VIII*, Washington D.C. 1962. In St. Sophia particular notice should be taken of the scenes of theophanies in the North and South Gallery dating probably from the time of Leo VI, as well as of the mosaics in the room above the South West vestibule (Mango, *op. cit.*, p. 98). See also H. Kähler, *Hagia Sophia*, New York, 1967, section on the mosaic program by C. Mango.

28. A. Cutler, *Transfigurations. Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography*, Pensylvania State University 1975, p. 56. The profound humiliation which proskynesis implies has led N. Oikonomides to find an analogy in the representation of the kneeling emperor with the penitence of David in front of Nathan especially because of some similarity in the nature of sins for which King David and Leo VI had to repent. N. Oikonomides, *op. cit.*, p. 172.

29. One cannot distinguish between a deep bow and prostration for the attitude of the emperor in the Book of Ceremonies, since the verb προσκύνεω can mean both, and it is never explicitly said that the emperor goes down on his knees. However, it can be assumed that the emperor does prostrate himself in those cases when, before venerating the cross, or the Gospels, or praying in the altar, he hands the candles which he was holding to the praepositus, as for instance in *De Cerimoniis*, ed. Vogt, Texte I, p. 95.

30. A. Grabar, *Un manuscrit des homélies de St. Jean Chrysostome à la Bibliothèque Nationale d'Athènes (Athenensis gr. 211). L'Art de la fin de l'Antiquité...* pp. 808, 823-824, pl. 190 c.

31. The emperor... is not giving grace, but receiving it. He who does good to all... came to enjoy benefaction by the holy ones. (Migne PG 63, 473-478)

32. F. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin II*, Chevetogne, 1948, les fêtes II, pp. 382-395; Goar, Euchologion, repr. Graz 1960, pp. 605-606; E. Bertaud, *Génuflexions et métanies*, in *Dictionnaire de Spiritualité Ascétique et mystique*, Paris, 1965, vol. 6, col. 213-226.

33. J. Daniélou, *The Bible and the Liturgy*, Notre Dame, Indiana, 1950, pp. 319-332.

34. A. Baumstark, *Liturgie comparée*, Chevetogne, 1953, p. 151.

35. Pitra, *Analecta Sacra I*, p. 157.

36. PO 6, 147; E. Bertaud, *op. cit.*, col. 220-221.

37. In patristic writing the meaning of praying on one's knees is usually put in connection with the two passages of the epistles of St. Paul: « I fall on my knees to the Father of our Lord Jesus-Christ, that father from whom all fatherhood in heaven and on earth and under the earth takes the title » (Eph. III, 14) and « Everything in heaven and on earth and under the earth must bend the knee before the Name of Jesus » (Phil. II, 10).

38. The theme of peace is prominent in the prayers on Pentecost since by the Descent of the Holy Spirit all men were called to unity and the tongues which had been divided were brought together.

39. « The Service of Kneeling for Whitsunday (Vespers) », English translation, London, 1917.

40. « Come, O peoples, let us venerate the tri-hypostatic Deity.
The Son in the Father, with the Holy Spirit.
For before time the Father generated a Son, sharing His eternity and His Throne;
And the Holy Spirit was in the Father, glorified together with the Son.
One Power, One Essence, One Deity, whom we all venerate and say:
Holy God, who created all things through the Son, with the cooperation of the Holy Spirit;
Holy Mighty, through whom we knew the Father and the Holy Spirit dwelt in the world;
Holy Immortal, the Spirit Comforter, who proceeds from the Father and abides in the Son.
Holy Trinity, glory to Thee. »
J. Meyendorff, *Byzantine Theology*, Oxford, 1975, p. 184.

41. S. Salaville in *Dict. de Théologie Catholique*, vol. 9.1, col. 365-394.

42. Oratio XII *In Pentecostem*, *Migne PG* 107, col. 120-132.

43. Oratio XIII *De Spiritu Sancto*, *Migne PG* 107, col. 133-157.

44. *Ibid.*, col. 157. I express my warmest thanks to Dr. Frances Young, lecturer in Theology at the University of Birmingham, England, for the translation of this passage.

I do not intend to suggest however that the kneeling emperor on the mosaic illustrates precisely the emperor's taking part in the office of Pentecost vespers. The Typikon of the Great Church preserved in 9th to 14th century manuscripts does not contain the description of vespers on Whitsunday, while the office figures in the 11th century Typikon of the Evergetis monastery in Constantinople [45]. In the 14th century Pseudo-Codinus mentions the emperor being present at it [46], and in 1355, in Matthew Blastares's Syntagma, it is mentioned and its meaning and origin are described [47]. It is beyond my competence to draw any conclusions on the question when the office of kneeling on Pentecost could have been introduced in the rite of Saint Sophia, but I believe that the meaning of the prayers sung during that office (while genuflexion is essential) compared to Leo's writing on the Holy Trinity [48], can help us affirm with certainty that the emperor's proskynesis on the mosaic is an act of adoration and of receiving grace, an act which certainly includes the element of most profound humiliation "before the Name of Jesus." Christ was willfully humiliated by taking the human form for man's salvation. The emperor, together with the people whom he leads, imitates the Supreme Ruler and bends his neck and knee in order to receive the power from Christ – the incarnate light – and to participate in the grace from the one who gives peace as the two quotations from the Gospels on the mosaic proclaim [49].

In his article, N. Oikonomides has commented on the fact that there is no inscription naming the emperor on the Saint Sophia panel, which led him to believe that the prostrate emperor was not the one who commissioned the mosaic. He concluded also that the same fact indicated that the panel was conceived as a symbol of imperial submission and as a warning applicable if need be, to any emperor in the future.

It is indeed true that the composition of the Imperial Door is a symbol and it is very likely that the emperor is not identified because the picture was charged with a message of a more general character rather than commemorating an obligation of an imperial donor. However, all circumstances point out that the essence of the message lay in the confirmation of the fundamental belief concerning the nature of Christ-Sophia to whom the Great Church is dedicated, the source of wisdom by which the Christian empire is governed through its emperor.

There can be no doubt that around the year 900, when Byzantine art was bursting with incentive for translating such beliefs and giving them full value by using all available means of its established aesthetics, the mosaic placed over the entrance to Saint Sophia was conceived as a symbol above all other of the deep conviction that what mattered most in life was the reality of the eternal grace granted to men by the Incarnation of the Logos whose sacrifice was made even more real through the devotion and humiliation in front of Christ, of the emperor, the true benefactor of Christian people. That is what the thought of Divine Wisdom implied in Byzantine philosophy and that is why the main church of the Empire was dedicated to Saint Sophia ever since the time of Constantine the Great.

The emperor who felt the need to endow the Great Church with such a symbol considered that inscribing his own name on the mosaic was irrelevant. It would be difficult not to recognize in him the emperor who took active interest in theology, who through his most important homilies and liturgic poetry venerated the Holy Trinity, united and manifested in the Logos, the incarnate Christ-Sophia; the emperor who during his life-time became known as Sophos [50].

But whether one accepts or not that the emperor in question is Leo VI, the understanding of the symbolism of the mosaic cannot change. Although the quarrel between Leo VI and Nicholas Mystikos led to extreme action on both sides, it would be too rash to assume, as suggested by N. Oikonomides, that the iconography of the emperor in proskynesis was devised by the patriarch as a means of propaganda. All evidence points, on the contrary, that it transmitted messages on a completely different level [51].

Stafford, England — Z.A. Gavrilovic

45. J. Mateos, *Le typicon de la Grande Eglise I et II*, Rome, 1962, 1963; A. Dmitrievsky, *Opisanie Liturgicheskikh Rukopisei* (Kiev, 1901), I, p. 535.
46. J. Verpeaux, *Pseudo-Kodinos, Traité des Offices*, Paris, 1966, p. 239.
47. *Migne PG* 144, 1261 ac.
48. Cf. also his hymn quoted above which at one point became incorporated in the office of genuflexion on Pentecost vespers.
49. Cf. note 4.
50. C. Mango, *The Legend of Leo the Wise*, in *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta 6*, Belgrade, 1960, p. 68; H. Gregoire, *La vie de St. Blaise d'Amorium*, *Byzantion* 5, 1929, p. 400; G. Ostrogorsky, *History of the Byzantine State*, p. 242.
51. I wish to thank Professor S. Der Nersessian and Professor G.L. Huxley for their reading of the manuscript of this article and for their helpful suggestions.

Saint Georges distribuant ses biens aux pauvres

Étude iconographique

par May VIEILLARD-TROIEKOUROFF

1. Saint-Martin de Tours, tour Charlemagne, fresque découverte en 1964 et restaurée en 1968 sur le mur nord du collatéral ouest du transept nord : saint Georges distribuant ses biens aux pauvres.

A Saint-Martin de Tours, démoli en grande partie après la Révolution, on a retrouvé, en restaurant la tour Charlemagne qui flanquait le bras nord du transept, en 1928, puis en 1962, certaines fresques de la fin du XIe siècle [1]. On a découvert, enfin, en décembre 1964, à l'extrémité du collatéral ouest du transept nord, près de la tourelle d'escalier menant aux tribunes, deux autres fresques sous arcades : l'une décorée simplement de rinceaux, sur le mur ouest, l'autre, perpendiculaire, sur le mur nord, représentant une scène de charité d'une très belle qualité (fig. 1 et 2); elle était restée énigmatique jusqu'à la restauration de la fresque par M. Nicaud, en mars 1968 [2]. A gauche de la tête du saint qui distribue des pièces d'or, est apparue l'inscription *SCS GeorGIVS*, en hauteur, comme certaines inscriptions à côté d'autres peintures faisant partie de cet ensemble.

Cette scène comprend onze personnages (fig. 1) [3]. A droite de saint Georges se trouve le groupe des pauvres, *PAVPERES*, dit l'inscription en haut à droite; les pauvres groupés dans l'angle sont aussi des infirmes; le saint remet une pièce d'or dans la main de l'un de ces malheureux qui tient de l'autre main sa béquille [4]. Au-dessus, une femme qui n'a plus de main tend son moignon; une autre a la main desséchée qui pend; une autre a la main retournée; il y a un noble vieillard, à la tête anti-

1. M. Vieillard-Troiekouroff, *Fresques récemment découvertes à Saint-Martin de Tours*, dans *Les monuments historiques de la France*, 1967 (2), fig. 30-51.
2. R. Milliat, *Découvertes de la tour Charlemagne*, dans *Archaeologia*, 1965, avait cru à tort distinguer *sanctus episcopus G* et avait pensé au premier évêque de Tours, Gatien, dont on ne sait presque rien. M. Vieillard-Troiekouroff, *op. cit.*, fig. 46-50.
3. M. Vieillard-Troiekouroff, *op. cit.*, fig. 33, 34, 35.
4. Ce serait la paralysie radiale du béquillard d'après le Dr. Dollfuss, dans *Bulletin de la Société Nationale des Antiquiaires de France*, 1969, p. 140.

— Saint Martin de Tours, tour Charlemagne : détail de la partie droite de la fresque précédente.

puissante : encore au-dessous, un plus jeune semble ne pouvoir desserrer la main (fig. 2). En haut, derrière, il y en a trois dont on ne voit que les cheveux.

C'est au milieu du tympan que se dresse le jeune saint que désigne sa grande auréole jaune d'or ; comme sa figure est lumineuse, son visage beau et grave. Il est tourné de trois quarts vers la droite, vêtu d'une longue tunique aux plis raffinés, aux manches étroites, dans les gris, rehaussée dans le bas d'une bande de motifs perlés que recouvre en partie son grand manteau rouge. Il distribue donc les pièces d'or qui sont dans une coupe que lui tend son compagnon placé derrière lui ; ils ont la même coiffure, des cheveux courts et ondés, comme ceux des figures trouvées auparavant, ainsi le saint Florent [5], dans la tour Charlemagne ; son compagnon a aussi une tunique décorée au bas d'une bordure perlée, mieux conservée que celle de la tunique de saint Georges et qui est apparue seulement lors de la restauration ; ces riches bordures évoquent celles des robes de la cour impériale de Saint-Apollinaire-le-neuf à Ravenne. Nous avions déjà comparé l'iconographie du Christ couronnant deux saints évêques dans l'absidiole nord ouvrant au rez-de-chaussée de la tour Charlemagne, à celle de la mosaïque du VIe siècle d'une absidiole de la basilique de Parenzo [6]. L'assistant de saint Georges est de trois-quarts comme le saint et le mouvement de son manteau et de ses manches a une grande ampleur. Il est nettement derrière saint Georges qui est en avant, lumineux, sur le même plan que les pauvres qui sont au fond, ce qui donne à la fresque une profondeur, une perspective qui rappellent celles des peintures antiques. Quoique presque contemporaines de celles de Saint-Savin, ces figures ont plus de corporéité, de vie vraie que les figures plus plates, mouvementées, plus romanes de Saint-Savin. Ces peintures de Saint-Martin de Tours s'inspirent de modèles paléo-chrétiens, comme si on avait voulu refaire, à l'époque romane, celles de la basilique de Perpetuus, de 470 environ : c'est ce que confirment plusieurs textes du XIIe siècle [7].

L'angle gauche du tympan est seulement décoré de larges dentelures jaunes pointillées ; ce motif décoratif permet de porter toute l'attention sur la scène de la charité de la partie droite. C'est l'auréole de saint Georges avec son inscription à gauche qui centre le tympan ; les pieds du saint reposent entre les deux petits arcs. Le seul qui subsiste, à gauche, est décoré de deux rangs de perles entre des bandes colorées, alors que les peintures

5. M. Vieillard-Troiekouroff, *op. cit.*, fig. 33.
6. *Idem*, fig. 38.
7. *Idem*, sous la fig. 46.

de l'arc de décharge qui encadre la scène, forment de grands rubans colorés.

Cette fresque de Saint-Martin de Tours est, à notre connaissance, la plus ancienne représentation de la distribution par saint Georges de ses biens aux pauvres, en Occident comme en Orient. Ce premier épisode de la Vie de saint Georges était particulièrement adapté à la basilique où reposait saint Martin, célèbre essentiellement par sa charité. Une scène assez similaire se passait chaque jour autour du tombeau du saint où se produisaient tant de guérisons miraculeuses, déjà célébrées au Ve siècle par Paulin de Périgueux dans une inscription de la première basilique [8]. On ne sait pas si d'autres épisodes de la Vie de saint Georges étaient représentés à côté de celui-là [9].

La Vie de saint Georges remonte au moins au Ve siècle : saint Georges était d'une riche famille de Cappadoce ; son père et sa mère étaient chrétiens. Jeune, beau, riche, devenu tribun de la milice, il décide, après la mort de ses parents, de distribuer ses biens aux pauvres, de libérer ses esclaves et d'aller trouver Dioclétien. Il refuse d'immoler aux idoles et est martyrisé [10]. Sur les épreuves de son martyre, se greffèrent rapidement de nombreuses légendes [11].

En Gaule, Grégoire de Tours lui consacre dès le milieu du VIe siècle un chapitre de son livre sur les martyrs : « Nous avons connu beaucoup des actes miraculeux du martyr Georges dont nous parlerons peu » [12], mais il mentionne deux sanctuaires voisins de Tours consacrés à saint Georges, l'un dans une église du diocèse du Mans, identifiée par le Dr Lesueur avec Saint-Georges-du-Bois, à Saint-Martin-des-Bois (Loir-et-Cher) [13], où ses reliques produisent des guérisons, l'autre en Limousin, peut-être à Saint-Georges-des-Landes (Haute-Vienne) [14].

Fortunat, contemporain de Grégoire de Tours, célèbre la basilique élevée à saint Georges dans sa ville épiscopale par l'évêque Sidonius de Mayence : « Cette superbe basilique est celle de saint Georges, illustre martyr, dont la gloire a lancé ses rayons dans le monde entier. Prisonnier, chargé de chaînes, en butte aux traitements les plus rigoureux, souffrant de la faim, de la soif et du froid, il ne cessa de confesser le Christ. Il fut inhumé en Orient et voici que les effets de sa vertu toute puissante se font sentir en Occident » [15], ce qui ferait penser que c'est au VIe siècle qu'arrivent en Occident des reliques de saint Georges. Il y avait une église Saint-Georges à Ravenne où résida Fortunat avant de venir en Gaule et de s'installer à Poitiers [16].

8. *Caecus, claudus, inops, furiosus et anxius, aeger,*
Debilis, oppressus, captivus, moestus, egenus,
Omnis apostolicis gaudet curatio signis,
Qui flens adfeverit, laetus redit, omnia cedunt,
Nubila quod meritum turba medicina serenat,
Expete praesidium non frustra haec limina pulsas,
In cunctum pergit pietas tam prodiga mundum.
Edmond Le Blant, *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, t. I, Paris, 1856, p. 238, nº 176.
Grégoire de Tours, *Liber in gloria martyrum*, ch. 100, dit aussi à propos de miracles produits par des reliques de saint Georges *Nam caeci, claudi, frigoritici, vel reliqui infirmi saepius ibi sanitatum gratia munerantur*, voir note 12.

9. D'après H. Delehaye, *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris, 1909, p. 46, la légende de la princesse de Trébizonde n'apparaît que rarement en Orient et, dans les manuscrits pas avant le XIVe siècle ; cependant, une vieille tradition montre près de Beyrouth le théâtre de l'événement, cf. Comte Du Mesnil du Buisson, *Le lieu de combat de saint Georges à Beyrouth*, dans *Mélanges de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth*, XII, 1927, pp. 249-265. En 916, à Akhtamar, en Arménie, un bas-relief représente saint Georges terrassant le dragon et G. de Jerphanion, *Le « tholakion »*, dans *Mélanges Charles Diehl*, t. II, 1930, p. 76, fig. 2, publie un émail géorgien de 1050 (collection Votkine) : saint Georges à cheval lutte contre le dragon. Le saint délivre la petite princesse qui tient en laisse le monstre vaincu. La princesse de Trébizonde apparaît près de saint Georges terrassant le dragon dans une icône russe du XIVe siècle que nous publions (fig. 7).

10. *Omnem pecuniam et vestem celeriter pauperibus distribuit servosque praesentes libertate donavit*, dans *AA.SS.* (23) avril, t. III, Anvers, 1675, p. 118, ch. 4.

11. Dans le décret du pape Gélase de 494 la *Passio Georgii* est dite apocryphe, cf. *AA.SS., avril*, t. III, p. 100. Le palimpseste de Vienne, en grec, est du Ve siècle, cf. H. Delehaye, *op. cit.*, p. 50.
A la fin du IXe siècle, à Saint-Germain-des-Prés, le moine Usuard le répète dans son martyrologe à la suite de la mention du martyrologe hiéronymien : *VIIII KL. MAI. 1. In Perside, civitate Diospoli, passio sancti Georgii martyris, cujus gesta passionis, etsi inter apocrifas connumeratur scripturas, tamen illustrissimum eius martyrium inter coronas martyrum ecclesia Dei venerabiliter honorat*, éd. J. Dubois, *Le martyrologe d'Usuard*, Bruxelles, 1965, p. 217.

12. Grégoire de Tours, *Liber in gloria martyrum*, ch. 100, dans *Gregorii episcopi Turonensis miracula et opera minora*, éd. Bruno Krusch *(M.G.H., S.R.M.)*, Hanovre, 1885, rééd. 1969, pp. 104-105.

13. F. Lesueur, *L'abbaye de Saint-Georges-du-Bois*, Paris, 1936, pp. 8-11 (du même, *Les églises du Loir-et-Cher*, Paris, 1969, p. 366), a rapproché le sanctuaire mentionné par Grégoire de Tours du *monasteriolum in honore sancti Georgii constructum*, fondé au milieu du VIe siècle sous Childebert et Ultrogothe, cf. *Actus pontificum Cenomannis in urbe degentium*, éd. Busson et Ledru, dans *Archives historiques du Maine*, t. II, 1901, pp. 58-59 et 195-197.

14. Suggéré par M.J.R. Gaborit : Saint-Georges-des-Landes, dont l'église est romane, dépend maintenant de la commune de Saint-Sulpice-des-Feuilles, à 20 km de Limoges.

15. Fortunat, *Carmina*, 1. II, XII, éd. Fr. Leo, dans *M.G.H. Auct. Antiqu.* t. IV, I, 1881, p. 41 ; traduction Nisard, Paris, 1887, p. 70. Vers 530, un itinéraire à Jérusalem mentionne le *martyrium* de saint Georges qui venait d'être reconstruit : *De Emmau usque in Diospolim milia XII ubi S. Georgius martyrisatus est; ibi et corpus eius et multa mirabilia fiunt*, cité par H. Delehaye, *op. cit.*, p. 46.

16. On a cru reconnaître saint Georges dans deux plaques de bronze sorties de la même matrice qui représente un cavalier enfonçant sa lance dans la gueule d'un animal plus sauvage que monstrueux. Ces plaques proviennent du cimetière Saint-Ouen de Rouen et garnissaient un seau de bois ou de cuir ; elles datent du VIIe siècle. Cet usage prosaïque ne paraît pas convenir à

3. Saint-Jacques-des-Guérets (Loir-et-Cher). Embrasure d'une fenêtre du chœur : saint Georges en chevalier, extrême fin XIIe siècle.

Le martyrologe hiéronymien de la fin du VIe siècle donne *Diospoli passio sancti Georgi* [17].

Le grand martyrium d'Ezra, en Cappadoce, a été consacré à saint Georges avec des reliques du saint en 515, d'après l'inscription de la dédicace retrouvée au cours des fouilles [18]; ceci pourrait expliquer sans doute la diffusion des reliques et des sanctuaires consacrés à saint Georges, tant en Orient, où ils sont très nombreux, qu'en Occident.

Une église est consacrée à saint Georges à Tours, au moins au Xe siècle. Elle se trouvait à côté de l'église Saint-Étienne, entre la muraille occidentale de la cité et celle du *castellum*, érigé au Xe siècle pour protéger le bourg de Saint-Martin. Vivien, chanoine à Saint-Martin de Tours, propriétaire de cette église Saint-Georges, la donna en 966 au chapitre de Saint-Martin de Tours à la condition que les chanoines y feraient tous les ans une procession solennelle, le jour de la saint Georges, soit le 23 avril; la charte originale est conservée [19].

Saint Georges était donc particulièrement vénéré à Saint-Martin de Tours; ceci explique que, lors de la reconstruction de la basilique après l'incendie de 997 et tout au cours du XIe siècle où on éleva le transept et la tour Charlemagne, on lui ait consacré une chapelle. C'est ce que confirme au XIIIe siècle le Rituel du chanoine Péan Gatineau qui mentionne une chapellenie de saint Georges à la collation du roi de France [20].

Le culte de saint Georges a été très répandu en Touraine à cette époque.

C'est l'époque des croisades et saint Georges

la représentation du grand martyr et rien ne vient le confirmer, cf. R. Flavigny et E. Chirol, *Deux plaques mérovingiennes inédites de Saint-Ouen de Rouen, contribution à l'iconographie de saint Georges,* dans *Journées mérovingiennes, Poitiers,* 1951-1953, pp. 111-116 et pl. VIII. Ce motif a été très répandu en Orient comme en Occident. Les auteurs citent l'ivoire Barberini du Louvre, du VIe siècle, représentant un empereur à cheval; la terre personnifiée soutient le pied du héros, cf. A. Grabar, *L'âge d'or de Justinien,* Paris, 1960, p. 279, fig. 319; deux tympans de Baouit, cf. Dom Leclercq, *D.A.C.L.*, t. II, 1924, s.v. *Baouit,* fig. 1266, col. 225-226 et s.v. *Georges,* t. IV, 1924, col. 231, fig. 1271, représentent un cavalier domptant un dragon; une agrafe copte du Musée de Strasbourg représentant un cavalier transperçant un serpent, cf. E. Salin, *La civilisation mérovingienne,* Paris, 1950, p. 160, fig. 17. On peut ajouter les cavaliers très antiquisants qui se trouvent à l'intérieur de l'arc de triomphe-reliquaire d'Eginhard à Saint-Servais de Maastricht, cf. J. Hubert, dans *L'empire carolingien,* Paris, 1968, p. 34, fig. 29. Il ne s'agit pas pour autant de saint Georges.

17. *AA.SS., Martyrologium hieronymianum,* novembre II, Bruxelles, 1931, p. 209, 25 avril. La date du 23 avril l'emporta par la suite.

18. A. Grabar, *Martyrium,* Paris, 1946, t. I, pp. 346-347, pl. VI, 2.

19. *Anno Incarnationis Dominicae DCCCCLXVI, X scilicet Calendas Maii quando vigilia S. Georgii martyris erat celebranda, venit Vivianus gregis beati Martini sacerdos, divina ammonitus inspiratione in capitulum fratrum ante praesentiam Rainaldi, tunc temporis decani et Hervei thesaurarii ceterorumque canonicorum ibi residentium deposcens humili affectu ipsorum caritatem ut omni anno, quandiu orbita saeculi volveretur tam ipsi quam successores eorum in solemnitate B. Georgii martyris quae crastina die erat ventura stationem facerent in quodam oratorio ipsius juxta ecclesiam sancti Stephani locato, vigiliam scilicet inibi fero pro notate diei post vesperas et in crastinum missam devote persolventes... In recompensatione ergo tantae eorum devotionis, dedit eisdem fratribus ipsa die praefatus Vivianus sacerdos ad consolationem XIII solidos denariorum et tradidit praescriptae cellae sancti Georgii quantum ipse per successionem quorumdam parentum suorum tenere videbatur quasdam res suas perpetualiter habendas, id est in suburbio castelli sancti Martini, ex parte occidentis I arpennem de vinea et perticas VII et in monasterio quartarias III ad portam etiam Pontis Saxonis in dextera parte subtus murum castelli dedit quoddam viridarium cum mansionibus et vineola quam ipse aedificavit... Mansiones insuper quas ipse iuxta praefatum oratorium beati Georgii construxit similiter ibidem condonavit, eo scilicet tenore saepe fatus Vivianus praemissas res jam dicto locello S. Georgii pro remissione suorum criminum parentumque tradidit... Si vero ex ipsius Viviani parentela ullus non superfuerit propinquus, tunc eligant fratres unum sacerdotem religiosum et Deum timentem, cui fine aliquo munere malae cupiditatis praenominatam ecclesiolam sancti Georgii cum omnibus rebus sibi ipsi traditis committant...* Dom Martène et Durand, *Thesaurus novus Anecdotorum,* t. I, Paris, 1717, col. 87-88 (Archives

n'est plus représenté exerçant la charité, mais en chevalier du Moyen-Age, à la tête des croisés dont il devient le patron. A Saint-Jacques-des-Guérets (Loir-et-Cher), saint Georges est ainsi représenté dans l'embrasure d'une fenêtre du chœur; SCS GEORGIVS est inscrit de part et d'autre de son casque; il porte un étendard dont il enfonce le bas de la hampe dans la gueule d'un dragon (fig. 3) [21]. A Areines (Loir-et-Cher), dans une fenêtre du chœur, il y a un chevalier très semblable portant un étendard, mais la partie où auraient pu se trouver sa jambe droite et le dragon a disparu. Il n'y a pas d'inscription près de sa tête casquée; sa tête est cependant auréolée et son bouclier timbré d'une croix [22].

Parmi les nombreux cycles peints ou sculptés consacrés à saint Georges en Occident, le seul exemple de ce premier épisode de la Charité que nous ayions trouvé serait un des panneaux des stalles de la chapelle du château de Gaillon (Seine-Maritime), construite vers 1508 par le cardinal Georges d'Amboise, ministre de Louis XII, l'un des plus fastueux prélats de ce temps. La chapelle était consacrée à son patron, saint Georges. Sur l'autel, se trouvait le grand bas-relief en marbre de Michel Colombe représentant saint Georges terrassant fougueusement le dragon devant la princesse de Trébizonde agenouillée derrière (aujourd'hui au Louvre).

Les stalles, vendues à la Révolution, avaient partiellement abouti dans le chœur de Saint-Denis. Notre panneau, racheté en 1927, est au Musée de Cluny (n° 22301) [23]. En regardant attentivement ce panneau (fig. 4) où le cadre architectural et les vêtements sont du début du XVIe siècle, on est surpris d'y reconnaître pourtant les éléments de la fresque de la Charité de saint Georges de Saint-Martin de Tours.

Un gentilhomme vêtu comme saint Georges en riche costume du temps de Louis XII, presque agenouillé derrière lui, lui tend, comme dans la fresque, une coupe godronnée avec des pièces d'or. La main gauche de saint Georges et la main droite du pauvre ont disparu, cependant le saint devait lui remettre une pièce; le mendiant n'a pas de béquille, mais sa jambe paraît paralysée; le second pauvre a le bras gauche tout-à-fait atrophié; la femme, peut-être aveugle, tend la main; les deux

Indre-et-Loire, G. 364). Voir P. Gasnault, *Les actes privés de l'abbaye de Saint-Martin de Tours du VIIIe au XIIe siècle,* dans *Bibliothèque de l'École des Chartes,* 1954, pp. 63-65.

20. *Capellania Sancti Georgii ad altare prope armarium. Collatio spectat ad regem Francorum, receptio ad juramentum et in possessionem inductio capitulum,* dans le *Rituale seu Liber consuetudinum beatissimi Martini Turonensis, auctore Pagano Gastinello,* éd. Nobilleau, Tours, 1873, p. 128.

21. Abbé Haugou, *Rapport sur la découverte de peintures murales dans l'église de Saint-Jacques-des-Guérets,* dans *Bulletin de la Société archéologique du Vendômois,* 29, 1890, pp. 303-313; du même, *Rapport sur la découverte de nouvelles peintures murales, idem,* 30, 1891, p. 288; Paul Deschamps et Marc Thibout, *La peinture murale en France, le Haut Moyen-Age et l'époque romane,* Paris, 1951, p. 126; L. Brion-Guerry, *Fresques romanes de France,* Milan-Paris, 1958, p. 46, pl. 46. Saint Georges est représenté transperçant le dragon de sa lance comme les vertus transperçant les vices, ainsi à Saint-Martin de Tours, près de la Charité de saint Georges, la Patience transperce de sa lance un personnage accroupi, sans doute la Colère, cf. M. Vieillard-Troiekouroff, *Fresques récemment découvertes...,* 1967, fig. 33.

Saint-Jacques-des-Guérets dépendait de Saint-Georges de Vendôme, fondé en 1040 par le comte d'Anjou, Geoffroy Martel, chapelle castrale où il déposa le bras de saint Georges qu'il avait rapporté de son expédition en Italie et en Sicile. On y distribuait plus tard des enseignes de pèlerinage représentant le chevalier terrassant le dragon, et on y avait enterré en 1249 le comte Pierre de Blois, parti à la croisade avec saint Louis.

22. S. Trocmé, *L'église d'Areines et ses fresques,* dans *Bulletin de la Société archéologique du Vendômois,* 1936-1939, pp. 1-58, fig. 120; L. Brion-Guerry, *op. cit.,* pl., 42; P. Deschamps, *La légende de Saint Georges et les combats des croisés dans les peintures du Moyen Age,* dans *Monuments Piot, Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres,* XLVI, 1950, pp. 109-123, mentionne encore à Courtozé (Loir-et-Cher) un saint Georges chevalier frappant un fauve de son épée (détruit). Saint Georges à la tête des croisés est représenté dans des fresques du XIIIe siècle à Artins (Loir-et-Cher) (détruit), Saint-Jacques-des-Guérets (détruit), Poncé (Sarthe) et peut-être Saint-Pierre-de-Chevillé (Sarthe). De nombreuses églises de la région sont consacrées à saint Georges, outre celles déjà mentionnées : Les Essarts, Gombegeau, Thésée, Villiers-sur-Loir (Loir-et-Cher); Faye-la-Vineuse, La Haye-Descartes, Rochecorbon, Saint-Georges-sur-Loire à 5 km de Tours (Indre-et-Loire); Saint-Georges-des-sept-voies (Maine-et-Loire).

L'inscription de trois lignes en belles capitales qui constituait le linteau de la porte sud de Saint-Georges de Thésée (Loire-et-Cher), église reconstruite presque entièrement en 1865 (l'inscription est aujourd'hui réencastrée à l'intérieur du mur sud), est-elle carolingienne comme l'ont cru les Abbés Bourassé et Chevalier, *Recherches historiques et archéologiques sur les églises romanes de Touraine du VIe au XIe siècles,* Tours, 1869, p. 106, pl. XXI et G. Plat, *L'art de bâtir en France des Romains à l'an 1100,* Paris, 1939, p. 99. F. Lesueur, *Les églises romanes du Loir-et-Cher,* Paris, 1969, p. 422 est plus réservé? + TV SUME MARTIR GEORGE SV / SCIPE MVNV(S) DE FIDELIBUS TVIS / CONSTAN
Entre la croix et l'inscription, se trouve un fleuron roman assez ouvragé. Le fronton occidental primitif avait aussi un décor de palmes, rosaces, fleurons et entrelacs comme bien d'autres façades-pignons tourangelles, par exemple Saint-Mexme de Chinon. Ce décor suggérerait une date vers la fin du XIe siècle (l'église fut donnée en 1121 à l'abbaye de Pontlevoy). M. Favreau, directeur du *Corpus des inscriptions de la France médiévale,* qui a seulement vu la photographie des Monuments historiques, pencherait vers une date autour de 1100.

Saint Georges fut aussi vénéré (sculpté plus que peint) en Saintonge, mais toujours en chevalier combattant le dragon, cf. René Crozet, *Le chasseur et le combattant dans la sculpture romane en Saintonge,* dans *Mélanges Rita Lejeune,* t. I, pp. 669-677.

23. Marquet de Vasselot, *Les boiseries de Gaillon du Musée de Cluny,* dans *Bulletin Monumental,* 1927, p. 321, avait authentifié ce panneau et un autre comme provenant des stalles de la chapelle du château de Gaillon, qui manquaient aux stalles de Saint-Denis. La distribution de saint Georges se trouvait sur le côté sud.

4. Musée de Cluny, n° 22301. Stalle en bois provenant de la chapelle du château de Gaillon (Seine-Maritime) : saint Georges distribuant ses biens aux pauvres.

derniers personnages sont contre le mur, comme le pied gauche du compagnon de saint Georges qui est masqué par la porte. Saint Georges est au-devant de la scène, au sens théâtral du mot, sous la couronne qui décore le milieu du portique surbaissé et très orné qui encadre la scène. La maison à l'arrière-plan permet de créer une perspective de la Renaissance, bien plus accentuée que dans la fresque de Tours.

Marquet de Vasselot, qui avait identifié le panneau, y vit l'épisode de la Légende dorée où saint Georges refuse l'or envoyé par le roi après son triomphe sur le dragon : « Le roi offrit à saint Georges une grosse somme d'argent, mais le saint, sans rien prendre pour lui, le fit distribuer aux pauvres. Il enseigna ensuite au roi... à garder toujours le souvenir des pauvres » [24]. En fait, dans le texte du XIIIe siècle comme dans la représentation de Gaillon, il dut y avoir confusion du premier épisode de la Vie de saint Georges et de cette adjonction de la légende de la princesse de Trébizonde qui eut tant de succès.

Il y eut en Orient de nombreux cycles de la Vie de saint Georges aujourd'hui disparus du moins en partie, comme, dès le XIe siècle, les fresques de Sainte-Sophie de Kiev [25], et au XIIe siècle, celles de Saint-Georges de Novgorod.

Nous avons retrouvé ce premier épisode de la vie de saint Georges sur cinq icônes à partir du XIIIe siècle (il y en a sûrement d'autres). L'image centrale du saint est entourée de diverses scènes de sa vie : douze, quatorze, dix-huit, vingt... La distribution des biens de saint Georges aux pauvres est généralement la première de ces scènes. Au centre est représenté le saint, jeune guerrier ; il est debout, frontal, dans deux icônes du Mont-Sinaï : la plus belle, de la première moitié du XIIIe siècle (fig. 5) représente le soldat, plein de jeunesse, la tête bouclée, tenant une lance et s'appuyant sur un bouclier ; en bas à droite l'inscription désigne le petit donateur, le moine et le prêtre Jean des Géorgiens — il y avait au monastère Sainte-Catherine une colonie de Géorgiens dont saint Georges était le patron — l'icône de 1,27 m sur 0,785 m aurait été

24. *Légende dorée*, éd. Th. de Wyzewa, p. 228.
25. Olexa Powstenko, *The Cathedral of St. Sophia in Kiev*, New York, 1954, p. 120. Dans le cycle des fresques de saint Georges, la scène qui nous intéresse a disparu, ainsi que dans celui des fresques de Saint-Georges de Novgorod, du XIIe siècle.

vraisemblablement commandée pour la chapelle Saint-Georges située en haut du rempart fortifié du monastère d'après M. Weitzmann [26]. La scène en haut à gauche représente devant le saint de trois-quarts un cul-de-jatte et derrière trois mendiants qui accourent en tendant la main ; elle se déroule devant la maison de saint Georges qui comprend plusieurs bâtiments.

Une autre icône du Mont-Sinaï est très semblable, avec le même saint Georges, aux riches armure et chlamyde. La distribution des biens aux pauvres, toujours en haut, à gauche, est précisée par l'inscription grecque qui remplace le fond architectural (fig. 6). Le saint s'avance de trois-quarts, ayant à ses pieds le cul-de-jatte, et met une pièce d'or dans la main d'un pauvre, aveugle sans doute, que pousse en avant un troisième mendiant [27].

Une icône du musée byzantin d'Athènes (inv. 89) du XIIIe siècle représente au même endroit la même scène : le saint, de trois-quarts, remet une pièce d'or à un mendiant qui se penche, suivi d'un autre ; le cul-de-jatte est toujours aux pieds du saint [28].

Dans deux icônes russes du musée de Léningrad, la représentation du saint en pied est remplacée par celle du saint à cheval, de profil, terrassant le dragon, représentation qui va l'emporter désormais.

Sur l'icône du musée de Léningrad (n° 108) de la collection Pogodin, du XIIIe siècle (fig. 7), on retrouve dans la distribution des biens de saint Georges aux pauvres, le cul-de-jatte, mais derrière lui, curieusement deux moines. La maison de saint Georges a une tour de chaque côté. [29].

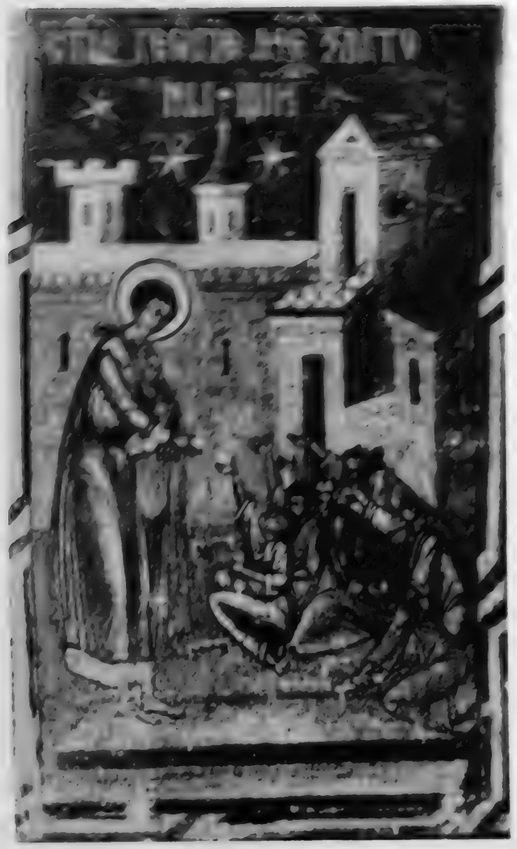
Dans l'autre icône du Musée de Léningrad, provenant du cimetière Rogozsky à Moscou, du XVe siècle (fig. 8), la première scène représente saint Georges devant le gouverneur ; dans la seconde scène saint Georges paraît donner un vêtement à un pauvre [30].

Il y a enfin le cycle de saint Georges parmi les belles fresques de Sucevita, en Roumanie, de

26. Kurt Weitzmann, *The Icon, holy images, Sixth to Fourteenth Century*, New York, 1978, p. 106, pl. 34. Aussi G. et M. Sotiriou, *Icônes de Mont-Sinaï*, Athènes, 1956, pl. 167.
27. G. et M. Sotiriou, *op. cit.*, pl. 169.
28. K. Weitzmann, *op. cit.*, pl. 35. Le Saint Georges prie Dieu de profil avec son grand écu médiéval. N. Weitzmann a noté son aspect du Ducento italien. Nous n'avons pas reproduit cette scène trop abîmée.
29. I. Myslivec, *Byzantinoslavica*, V, Prague, 1933-1934, pp. 370-375, pl. II, fig. 1 ; N. Bauer, *Die Silber und Goldbarren des russische Mittelalter und archaeologische Studie*, dans *Numismatische Zeitschrift*, 62, 1929, p. 90 et pl. IV, VIII.
30. I. Myslivec, *op. cit.*, pl. II, fig. 2 ; Musée de Leningrad, *Histoire de l'art russe*, t. II, 1954, pl. 133.

5 et 6. Mont-Sinaï : icônes de saint Georges.

Institut f. Byzantinistik
u. neugriech. Philologie der
Universität München



7 et 8. Musée de Leningrad n° 108, icône de saint Georges.

9. Sucevita (Roumanie) : fresque du cycle de saint Georges (1595).

1595 [31]. Dans le registre inférieur, de gauche à droite, deux scènes représentant la naissance de saint Georges et saint Georges devant le gouverneur, puis saint Georges distribuant ses biens aux pauvres (fig. 9). Le cadre architectural sous un ciel étoilé joue dans ces diverses scènes un grand rôle décoratif. La scène se déroule sur les marches de la maison de saint Georges ; comme dans les icônes russes, saint Georges n'a pas de compagnon ou assistant et puise lui-même dans une bourse qu'il tient de la main gauche. Il se penche pour distribuer les pièces aux six mendiants qui ne semblent pas pouvoir se lever, mais tendent tous la main.

Cette fresque du XVIe siècle ressemble curieusement à celle de Saint-Martin de Tours de la fin du XIe siècle. Sans doute des modèles paléochrétiens, communs à l'Orient et à l'Occident, aujourd'hui disparus, expliquent ces analogies.

Paris — May VIEILLARD-TROÏEKOUROFF

31. I. Myslivec, *op. cit.*, pl. X, fig. 2.

Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople, en Géorgie

par Hans BELTING

En 1969, pendant mon séjour en Géorgie, l'Académie des Sciences de Géorgie me donna la possibilité de voir et de photographier un monument de peinture murale byzantine qui, malgré son importance pour l'art de Constantinople, est encore presque inconnu. C'est pourquoi j'aimerais exprimer ma reconnaissance à l'Académie des Sciences de Géorgie en faisant une étude sur ces fresques et en examinant leurs rapports avec la peinture de l'époque paléologue.

L'église dans laquelle se trouvent les fresques est sur une colline du Caucase, là où s'étendait autrefois la région de Colchide. Elle se trouve aujourd'hui dans les environs de la ville de Calendžiha, sur le domaine de l'ancienne principauté de Mingrélie [1]. C'est un prince de Mingrélie, Dadian Vameq I de la dynastie des Dadian-Gurieli, qui commanda les fresques [2]. Une inscription, sur laquelle nous allons tout de suite revenir, témoigne de cet état de choses. Connaissant le donateur, nous connaissons aussi la date de l'exécution des fresques. On peut la situer pendant le règne de Vameq, dans les années 1384-96.

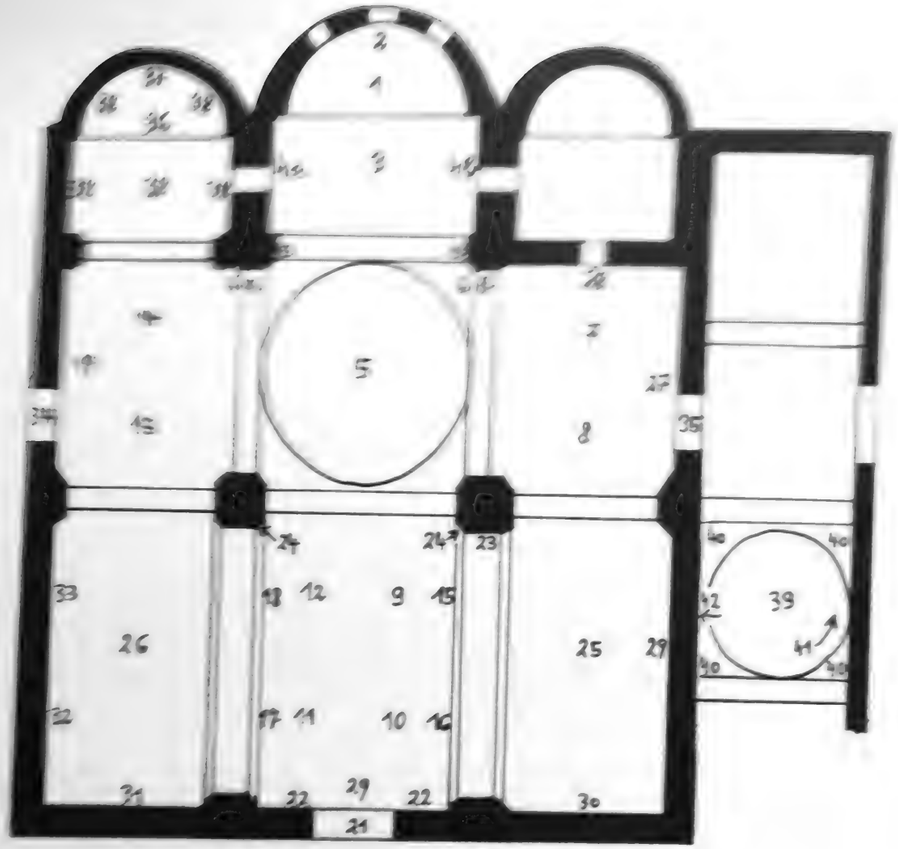
Il s'agit d'une église cruciforme à coupole, de type simple, avec déambulatoire sur trois côtés. La calotte de la coupole, de même que les voûtes en berceau à l'intérieur, se sont écroulées au XVIIe siècle. Il s'y trouve des fresques qui, comme la plupart des autres peintures dans le déambulatoire, datent de 1648, époque de l'évêque Djaiane, ainsi que l'indique l'inscription.

Le sanctuaire tripartite ne s'ouvre sur l'intérieur de l'église qu'au centre et au nord. Le chœur latéral-sud est séparé de l'intérieur de l'église par un mur, dans lequel ne s'ouvre qu'un étroit passage. Une Vierge orante, entre les apôtres Pierre et Paul et deux archanges, apparaît dans l'abside centrale. En-dessous, étendue sur deux zones, se déroule la célébration de la liturgie céleste et terrestre avec le sacrifice de l'enfant sur le calice (Melismos) ; la communion des apôtres clôt la représentation à droite et à gauche. Le cycle des Grandes Fêtes se déroule en deux zones, sur les murs et les voûtes des bras du transept. Dans les pièces latérales à l'ouest, des scènes christologiques complètent le cycle : dans le transept-sud ce sont des scènes de l'enfance de la Vierge, et dans la protésis (nord) un cycle de la légende de saint Nicolas. La zone murale inférieure est occupée par une rangée de saints côte à côte. C'est aussi dans cette zone, sur le mur de la pièce latérale nord-ouest, qu'apparaît le couple des donateurs avec son fils (fig. 1).

Dans la même zone basse se situent les grandes « icônes scéniques » des saints qui sont une des particularités du programme. Dans le transept-sud apparaissent les quarante martyrs de Sébaste et le prophète Daniel dans la fosse aux lions, qui apparemment furent ajoutés au programme par le donateur. Entre une représentation des trois jeunes hébreux dans la fournaise et un portrait des donateurs, se trouve l'une des scènes les plus somptueuses de toute la décoration : une grande fresque du combat de saint Georges contre le dragon (fig. 5). Saint Georges était le patron des princes. Le sujet de la fresque est commun dans la peinture d'icône, et a été peint ici de toute évidence d'après le modèle d'une icône. La scène est un tableau au

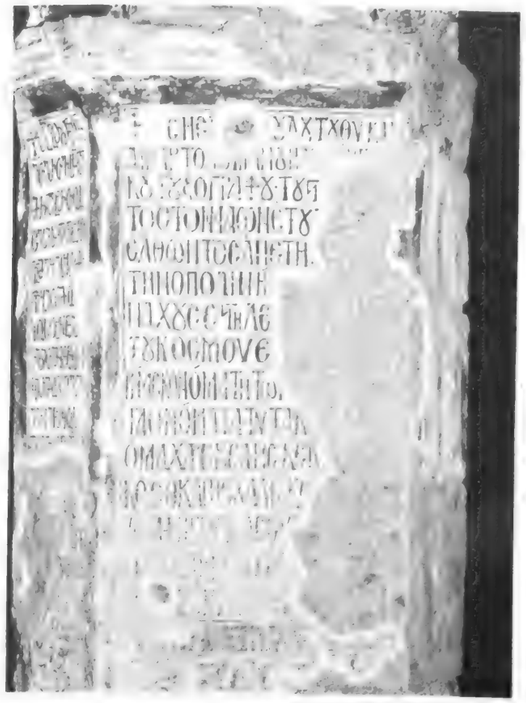
1. Bibliographie : M. Brosset, *Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie exécutés en 1847-48* (Saint-Petersbourg, 1853) II, 8 et suiv. ; D.P. Gordeev, *Rapport sur une excursion dans le district d'Akhal-Tzikhé en 1917 : les fresques de Dchoulé, Saphara et Zarzma*, dans : *Izvestija Kavkazskogo istoriko-archéol. Instituta v Tibilisi I*, Petrograd, 1913, 1-95, en particulier 98 et n. 271 ; v. l'article sur les églises mingrel. dans : *Izvestija Kavkask. istoriko-archeol. Instituta v Tbilisi II, 1927*, 69 et suiv. ; S. Amiranašvili, *Istorija gruzinskogo Iskusstva* (Moscou, 1963) 281 et suiv. et pl. 173-76 ; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina* (Torino, 1967) 373 et suiv. et fig. 519-25 ; G.N. Vzdornov, *Freski Feofana Greka v cerkvi Spasa Preobraženija v Novgorode* (Moscou, 1976) 29, 63 et 224 ; Inga Lordkipanidze, *La peinture murale de Tsalendjikha. Peintre Cyr Manuel Eugenikos* (Académie des Sciences de la R.S.S. de Géorgie, Institut Tschubinaschvili d'Histoire de l'Art Géorgien, IIe Symposium International sur l'Art Géorgien, Tbilisi, 1977, p. 16.

2. S.S. Kakabadze, *Gruzinskie Dokumenty Instituta Narodov Azii An SSSR* (Moscou, 1967) n° 232 (parlant de l'église de Chobi) ; C. Toumanoff, *Studies in Christian Caucasian History* (Washington DC 1963) 269 (La Dynastie Gurieli Dadian porte un nom dérivé de la forteresse Dadi. Les princes de cette dynastie sont présents en Mingrélie déjà au Xe siècle. Ils étaient les maîtres des cérémonies à la cour de Géorgie.)



1. Calendžiha. Plan des fresques (avec légendes).

1. La Vierge avec les Apôtres Pierre et Paul et deux Archanges.
2. Évêques et Anges, en deux zones, avec le Melismos au centre (au-dessous de N° 1).
3. Ascension du Christ.
4. a-b Communion des Apôtres (en deux groupes).
5. Le Pantocrator au centre des chœurs des Anges (tardif), des Cherubins et, dans la zone des fenêtres, des Prophètes.
6. L'Annonciation de la Ste Vierge.
7. La Nativité du Christ (tardif).
8. La Présentation au temple (tardif).
9. Le Baptême (tardif).
10. La Résurrection de Lazare (tardif).
11. L'Entrée à Jérusalem (tardif).
12. La Transfiguration (tardif).
13. La Crucifixion (tardif).
14. L'Anastasis et le Chairete (tardif).
15. La Sainte Cène.
16. Le lavement des pieds.
17. La déposition de la Croix.
18. Le Threnos.
19. Les Saintes Femmes au tombeau (en haut); l'Incrédulité de St. Thomas (au-dessous); Daniel, Constantin et Hélène et autres Saints (en bas).
20. La Pentecôte (en haut); la Dormition de la Ste Vierge (au-dessous).
21. La Vision de St. Cyrille d'Alexandrie et Arius.
22. Les Archanges Michel, tenant l'épée, et Gabriel, tenant un rouleau et un stylet.
23. Inscription en grec.
24. Deux Inscriptions en géorgien.
25. Scènes christologiques (miracles).
26. Scènes christologiques.
27. Scènes mariologiques (Enfance de la Ste Vierge) et Daniel dans la fosse aux lions.
28. Enfance de la Ste Vierge (Procession au temple) et les quarante Martyrs de Sébaste.
29. Scènes christologiques; Saints guerriers.
30. Scènes christologiques; Saints moines.
31. Scènes (?) (en haut); Saints moines; les Jeunes Hébreux dans la Fournaise.
32. Le Combat de St. Georges.
33. Les Donateurs avec leur Fils (le Prince en Orant, l'épouse et le Fils tournés vers lui).
34. La Ste Vierge Orante.
35. L'Emmanuel dormant entre deux Anges.
36. Buste de St. Nicolas.
37. Le Christ de Pitié entre la Ste Vierge, St. Jean et deux Anges.
38. Cycle de la Vie de St. Nicolas.
39. La Ste Vierge.
40. Les symboles des Évangélistes (dans des médaillons).
41. Cycle de la vie de St. Georges.
42. Le Combat de St. Georges.
43. Saints Stylites.



2. Calendžiha. Inscription du peintre.

coloris recherché. La lumière blafarde et les couleurs irréelles baignent la scène d'une atmosphère fantômatique. Le cheval qui se cabre a l'air d'un cheval fantôme. Tous les mouvements, qui culminent là où le dragon qui fouette l'air autour de lui attaque le cheval par derrière, et où Saint Georges se jette sur l'attaquant, ont néanmoins quelque chose de silencieux. L'arrière-plan de couleur rose et ocre, réunit et sépare tout à la fois, les antagonistes. Les couleurs claires et froides sont une des caractéristiques de ces peintures.

Quant aux fresques du déambulatoire, il faut encore évoquer la chapelle de Saint Georges, au sud. Elle reprend le combat contre le dragon et le complète avec un cycle de la légende de Saint Georges, qui se déroule en bande tout autour de la coupole. La décoration murale de la chapelle de Saint Georges est encore de l'époque de l'exécution des autres fresques. Elle semble cependant être dûe à d'autres peintres.

Nous ne nous préoccuperons pas du programme, mais passerons aux inscriptions auxquelles les fresques doivent leur grande signification historique. Elles se trouvent sur les piliers de la voûte ouest et comprennent deux inscriptions géorgiennes et une longue inscription grecque. Les inscriptions géorgiennes furent découvertes en 1853 et traduites en français par Brosset [3]. Je présente cette traduction avec quelques corrections que je dois à l'obligeance de ma collègue géorgienne Inga Lordkipanidze : « Par ordre du Seigneur "éristhav des éristhav", chef des adjudants, Dadiani Vameq, nous avons ramené de Constantinople le peintre Kyr Manouel Eviénikos, et je lui ai fait peindre cette église, avec le secours de Dieu. Vous aussi, dites un pardon », et plus bas : « Nous fûmes envoyés avec le secours du Sauveur, à Constantinople d'où nous avons ramené ce peintre, Kyr Manouel Eviénikos... nous Makharébeli Kvabalia et Androniké Gabisolava, et nous prions le Sauveur de nous délivrer... aussi au grand jour du jugement. Amen, Amen, Amen. » Un rajout dit que : « Dieu fasse grâce aux maçons qui ont bâti l'église, aux chefs d'emploi et aux cuisiniers, à tous. Amen, Amen, Amen. »

L'inscription grecque reprend ce que les deux autres ont déjà exprimé, au nom du peintre (fig. 2). Pour la reconstruction des lacunes de celle-ci, les textes parallèles géorgiens nous viennent en aide [4]. Voici l'inscription dédicatoire en grec :

† [Δ]ΕΗΣΙ[Σ ΤΟΥ] ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ
ΚΑΙ
'ΑΜΑΡΤΟΛΟΥ ΜΑΝΟΥΗΛ ΤΟΥ 'ΕΓ [ΕΝΙ]
ΚΟΥ ΤΟΥ ΖΟΓΡΑΦΟΥ ΣΤ[ΟΡΗΣΑΝ]
ΤΟΣ ΤΟΝ ΝΑΩΝ 'ΕΤΟΥ [ΤΟΝ ΤΟΥ ΚΑΙ]
'ΕΛΘΩΝΤΟΣ 'ΑΠΕ ΤΗΝ [ΚΩΝΣΤΑΝ]
ΤΗΝΟΠΟΛΗΝ Η͡ [ΓΟΥΝ .. Β' ΜΟ]
ΝΑΧΟΥΣ· 'ΕΣΤΗΛΕ ['ΑΥΤΟΥΣ ΑΥΤΟΥ]
ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ 'Ε[ΝΕΚΑ Ο ΑΡΧΩΝ]
ΒΑΜΕΚ 'ΟΝΟΜΑΤΗ· ΤΩΝ [ΔΕ ΜΟΝΑΧΩΝ]
ΤΑ ΟΝΟΜΑΤΑ ΤΑΥΤΑ· ΚΟ [ΠΑΛΙΑΣ]
'Ο ΜΑΧΑΡΕΒΕΛΗΣ ΚΕ 'ΑΝ[ΔΡΟΝΙ]
ΚΟΣ 'Ο ΚΑΠΙΣΟΥΛΑΣ· ΚΕ 'Ο [ΑΝΑ-
ΓΙΝΩΣΚΩΝ]
ΤΗΝ ΓΡΑΦΗΝ ΤΑΥΤΗΝ 'ΑΣ ΕΥ[ΞΗΤΑΙ
ΥΠΕΡ]
ΜΟΥ ΤΟΥ 'ΑΜΑΡΤΟΛΟΥ [ΚΑΙ ΥΠΕΡ ΠΑΝ]
ΤΩΝ ΤΩΝ ΧΡΥΣΤΗΑΝ[ΩΝ ΑΜΗΝ]

La traduction de l'inscription grecque ainsi reconstituée est la suivante : « † Prière du serviteur de Dieu et pécheur, Manouel Eugenikos, le peintre qui a peint ce sanctuaire [et] est venu de Constantinople [c'est-à-dire avec deux] moines. [Le prince] nommé Vameq les avait envoyés [à

3. V. supra, n° 1.
4. T.S. Kauchčišvili, *Grečeskie Nadpisi Gruzii* (Tiflis, 1951) 51 et suiv., n° 111. Pour la reconstitution de l'inscription, les Professeurs M. Chatzidakis et I. Ševčenko ont bien voulu m'aider de leur appui et de leurs conseils.

[illegible] de la décoration). Les noms des ces [illegible] sont les suivants : Kolpallas, Mamarate[illegible] et Amirani fils Gabisiawa. Et que le Seigneur [illegible] cette inscription pour [illegible] pouvoir le pour [illegible] les siècles (Amen).

Ces inscriptions se complètent mutuellement. Les inscriptions géorgiennes nomment deux Grecs venus de Byzance, envoyés à Constantinople par le prince Dedisi Vanoz, pour y être les ingénieurs et y engager un peintre. L'inscription grecque, [illegible] le peintre, l'emporte sur le langue maternelle, tout en insistant sur le fait que les deux Grecs [illegible] les moines. Mais il ne saurait pas des deux inscriptions que les moines qui ont les aides du maître grec. La mention que le maître grec se [illegible] par les aides géorgiens, ne saurait s'appuyer sur les inscriptions grecques, mais sur d'autres faits.

L'étude du style joue un rôle important depuis que Victor Lazarev a entrepris une comparaison de nos fresques avec celles de Feofan Grek à Novgorod[5]. La comparaison servit à démontrer l'antithèse suivante : le style de Manuel de Constantinople reste d'un académisme sec et sans originalité, alors qu'à Novgorod, Théophane de Constantinople développe un idiome spontané et plein d'originalité. Cette antithèse a des conséquences considérables pour la compréhension de l'art constantinopolitain de la deuxième moitié du XIVe siècle. Pour la vérifier, il faut se demander si les personnages, choisis par Lazarev à Calendžiha pour sa comparaison, sont opportuns. En effet, on ne se trouve pas ici en face d'œuvres de qualité artistique égale et de style homogène. Le contraire est le cas.

Certes, la conception générale de la décoration murale peut être due au peintre en chef, quoiqu'elle ne soit pas toujours réussie, comme le révèle la hauteur inégale des zones. Les murs latéraux sont réservés, exception faite de la zone basse, à des représentations scéniques. Les piliers sont occupés par des images individuelles de saints en pied, et les autres arceaux sous la coupole par des médaillons. Même les ornements, de style byzantin, furent réalisés selon une conception unique.

Pour la recherche du peintre Manuel, il ne faut pas négliger le fait que, seulement un petit groupe d'images se détache par sa qualité de la masse des modestes œuvres de routine. Le nombre de ces images a certes été réduit par la destruction des voûtes avec les scènes des grandes fêtes. Quant aux fresques qui atteignent un niveau artistique certain, on peut y distinguer deux manières différentes dont l'une atteint la seconde de l'autre. Dans les scènes de l'arbre de Jessé, dans un certain nombre de prophètes de la coupole et dans les scènes monumentales de décorer la manière qui [illegible] de l'autre. Elle schématise et simplifie les formes de plusieurs de l'autre [illegible]. Les personnages sont [illegible], les [illegible] et [illegible] les mouvements [illegible] manquent aux personnages.

Pour apprendre à connaître le style qui est [illegible] il faut étudier la première manière. Celle-ci est surtout présente sur le mur Ouest et sur le haut mur du mur nord de l'église, de même que dans un certain nombre de prophètes de la coupole. Les scènes de la Dormition de la Vierge et de l'incrédulité de Thomas en sont les points culminants. Il faut aussi ajouter le combat de saint Georges contre le dragon et quelques autres images individuelles. Considérons d'abord deux personnages, situés juste sous la Dormition de la Vierge, et dont le rôle dans le programme est de veiller à l'entrée. Ce sont les archanges Michel et Gabriel, l'un muni de son épée, et l'autre du stylet et de la tablette du secrétaire avec lesquels il note les vertus et les vices des hommes. Le rouleau déployé qu'il tient est un avertissement qui s'adresse au spectateur[6] (fig. 3-4).

Ces archanges se tiennent très droits, sur de minuscules pieds, conscients de l'impression qu'ils produisent. On est surpris par le *contraposto* dans la *linea serpentinata* qui naît à partir du port de la tête et continue dans le mouvement des épaules pour s'achever dans la jambe saillante, qui semble avoir été rajoutée. L'enchaînement des mouvements se déroule avec une véhémence excessive, autour de l'axe vertical du personnage. Ce mouvement forcé est artificiel et non organique, du fait même de son exagération. L'intention véritable de cette représentaton du corps, exploitée avec raffinement, est d'exprimer un pathos tel, qu'il donne au personnage une présence agressive. Le jeu de la lumière sur les vêtements et les tons froids sur les surfaces, qui semblent polies, font partie du répertoire d'un peintre, qui déploie ici un maniérisme très particulier. Les formes corporelles développent une rhétorique propre, qui ne peut être jugée avec les critères dérivés de la tradition classique. Les moyens formels qui permettent la représentation de ces personnages immatériels et cependant imposants, ont été élaborés dans le style de Kariye Camii à Constantinople (vers 1320), ainsi que le montre une comparaison avec la Vierge

5. V. supra, n° 1.
6. La même iconographie, par exemple, au narthex de l'église de Sv. Kliment à Ohrid en Macédoine (1295).

3. *Calendžiha. Gabriel.*
4. *Calendžiha. Tête de l'archange Michel.*
5. *Combat de saint Georges.*

6. Athènes, Musée Byzantin. Icône de saint Michel.

7. Calendžiha. Tête de l'archange Gabriel.

Hodegetria dans le Parecclesion de Kariye [7]. Dans le coloris et le rythme de leur dessin, les formes ont cependant gagné encore plus d'indépendance par rapport à la tradition classique. L'aspect poli de la forme, son immatérialité vitreuse, sont plus accentués que dans le style de Kariye Camii, (fig. 5).

Dans les têtes, la griffe artistique se manifeste à travers les hachures marquant la lumière. Cette dissolution de la lumière en raies parallèles et denses a sa source dans la peinture d'icône constantinopolitaine et cela à partir de la deuxième moitié du XIVe siècle. Je me contenterai d'évoquer la célèbre icône de saint Michel dans le musée Byzantin à Athènes [8] (fig. 6) qui, grâce à la texture de la carnation peut être facilement rapprochée des icônes du Pantocrator de cette époque, dont l'une est datée de l'an 1363 [9]. La liberté et la puissance des formes corporelles atteignent avec le peintre de Calendžiha, une expression imposante qui est nouvelle.

On peut également comparer la tête de Gabriel (fig. 7) avec l'icône de saint Michel à Athènes. Le mouvement de la tête qui part de l'épaule le rattache de façon évidente à de tels modèles. Par contre, le contraste est frappant avec les têtes d'anges des fresques de Volotovo, aujourd'hui détruites [10]. Ces peintures contemporaines étaient des témoins du style de Téophane le Grec (Feofan Grek), à Novgorod. Le caractère très stylisé et la couleur presque monochrome de Novgorod, ne se retrouvent pas dans nos fresques.

On peut toujours entreprendre une comparaison avec des fresques constantinopolitaines; mais non avec des œuvres contemporaines, puisque celles de la capitale de l'empire byzantin ne sont pas conservées. Deux saints guerriers de Calendžiha peuvent être rapprochés de saint Démétrios du Parecclesion de Kariye Camii [11], dont la décoration nous a déjà fourni d'autres comparaisons.

Il est cependant fâcheux de vouloir étudier le style d'une maître seulement à l'aide de personnages isolés. C'est pourquoi il est bon d'inclure dans nos considérations la composition de la Dormition de la Vierge qui se trouve au-dessus des deux archanges. Elle est en piteux état, mais on peut tout de même discerner quelques principes de sa conception. L'agencement des personnages, en frise autour du lit de Marie, est singulier. La composition repose sur de grandes formes planes, dont se détache violemment le modelé des personnages. La comparaison avec une icône contemporaine traitant le même sujet, qui se trouve à l'Ermitage à Leningrad, démontre de façon évidente, à quel point le peintre de Calendžiha a renoncé à construire l'espace scénique en profondeur à l'aide d'architectures [12]. Au lieu de cela, il semble recourir à des modèles du XIIIe siècle. Le grand arc de lumière, entre les architectures sur les côtés, embrasse les personnages rangés en demi-cercle, et leur donne un contour commun.

7. P.A. Underwood, *The Kariye Djami III* (New York, 1966), pl. 486.
8. *Catalogue, L'Art Byzantin — Art Européen* (Athènes, 1964), n° 225 et M. Chatzidakis, dans : K. Weitzmann et autres, *Frühe Ikonen* (Vienne, 1965) pl. p. 65.
9. A. Banck, *Byzantine Art in the Collections of the USSR* (Moscou, 1966), fig. 265.
10. Pour Volotovo, v. V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics* (London, 1966), p. 156 et suiv.
11. Underwood, *l.c.* pl. 498.

8. Calendžiha. Incrédulité de saint Thomas.

On peut faire les mêmes constatations pour la grande scène de l'Incrédulité de Thomas (fig. 8). Devant l'entrée médiane de l'espace scénique, les apôtres se séparent en deux groupes, qui s'alignent en frise devant le mur plan, de chaque côté du centre qu'occupe le personnage démesuré du Christ. Une icône, presque de la même époque, qui se trouve dans le monastère de la Transfiguration aux Météores, en Grèce — don de Thomas Preljubovic, seigneur de Janina (1363-84) et de son épouse — offre un contraste frappant avec nos fresques [13]. L'espace scénique y est constitué par une architecture très développée, et la rencontre du Christ et de saint Thomas, derrière lequel se tiennent les donateurs, est représentée avec des effets dramatiques accusés qu'on ne trouve pas à Calendžiha.

Le contraste de notre scène avec la même scène, dans l'église de la Péribleptos à Mistra est du même ordre, quoique les effets dramatiques de l'icône n'y soient pas poussés aussi loin [14]. Le groupe d'apôtres, à droite, dans la fresque de Mistra, est si semblable à celui de l'icône des Météores, qu'il semble être la version monumentale de cette icône.

La composition à Calendžiha se distingue sans effort des deux œuvres évoquées. C'est dans des œuvres du XIIIe siècle qu'il faut chercher les prédécesseurs (et peut-être les exemples?) de son agencement simple et de l'alignement tranquille des personnages. Je cite en exemple une fresque,

12. L'icône me semble être peu connue. Je dois une photographie à Mme Alice Bank.
13. *L'Art Byzantin, l.c.* (v. n° 8) n° 193 et Chatzidakis, *l.c.* (v.n. 8) pl. p. 73.
14. M. Chatzidakis, *Mystras* (Athènes, 1956), 73 et suiv. et Lazarev, *l.c.* (v. n. 1) 281 et suiv.

9. Calendžiha. Incrédulité de saint Thomas, détail.

10. Calendžiha. Prophète dans la coupole.

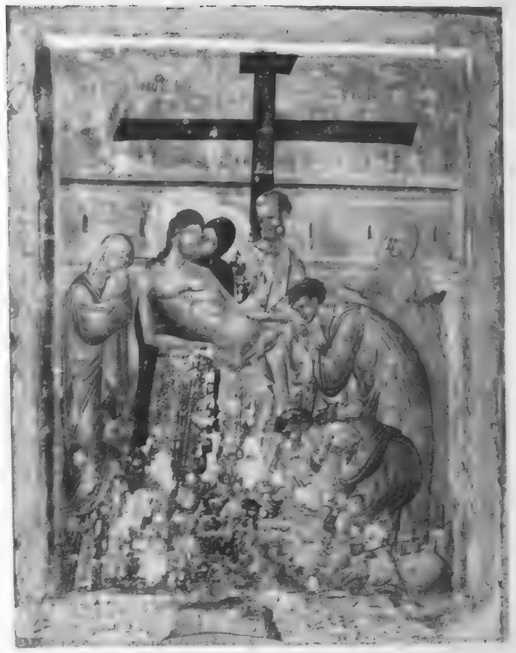
au sujet identique à Sopocani en Serbie (aux environs de 1260), vraisemblablement œuvre de peintres grecs [15].

Le classicisme n'apparaît cependant que dans la composition et dans la scénographie. Par leurs proportions excentriques, les personnages sont les pendants des deux anges à l'entrée (fig. 9), que nous avons déjà décrits. L'effet de relief est souligné ici par des couleurs sombres et saturées. La mise en scène est telle, que les personnages les plus grands se tiennent au bord déployant toute leur haute stature, et se tournant vers le centre de l'image vus de trois quarts. Les vêtements semblent tour à tour tendus et relâchés par des forces invisibles, la richesse et le dynamisme des drapés manifestent un pathos, dans lequel culmine l'expression du personnage. On est ici fort loin du schématisme sec, que Lazarev reproche aux fresques de Calendžiha. Les types de personnages nouveaux, tels qu'ils apparaissent dans l'apôtre qui se tient à droite, par exemple (fig. 9), remontent à l'époque de la décoration de Kariye Camii (vers 1320). Un coup d'œil jeté sur la mosaïque du Recensement de la Population à Kariye, confirme ce point de vue [16]. On y trouve le même rapport tendu entre les vêtements lourds, aux mouvements appuyés, et les corps chétifs, immatériels, aux membres grêles et démesurés. Sur une icône en forme de polyptyque du monastère du Sinaï, peinte dans le style des mosaïques de Kariye Camii, se trouve un saint Paul, que l'on peut également fort bien comparer avec nos fresques [17]. Les dissonances dans le rapport des vêtements au corps, font partie intégrante des moyens expressifs du maniérisme constantinopolitain de la première moitié du XIVe siècle. Elles animent les personnages d'un dynamisme extatique, qui n'est plus soumis aux règles classiques de la représentation corporelle. Mais c'est justement cela, qui semble rendre ce dynamisme capable d'exprimer presque tous les sentiments.

Un pendant de l'apôtre, qui se tient à l'extrême droite de l'Incrédulité de Thomas (fig. 9), se trouve parmi les prophètes de la coupole principale. Il s'agit de saint Jean-Baptiste, dont les drapés présentent des motifs analogues (fig. 10). Le même

15. V.J. Djurić, *Sopoćani* (Belgrade, 1963), pl. XXVI.
16. Underwood, *l.c.* II, pl. 163.
17. G. et M. Sotiriou, *Icônes du Mont Sinaï*, I (Athènes, 1956) fig. 217.

11. Calendžiha. Incrédulité de saint Thomas, détail.



12. Monastère du Sinaï. Icône de la Descente de Croix.

mouvement, qui est contenu chez l'apôtre, explose et se déploie chez le prophète. Les personnages de la coupole sont également des œuvres du peintre en chef. Les inscriptions grecques des rouleaux le confirment. Leur traduction en géorgien ne fut apparemment pas exigée par le donateur, vu qu'elles se trouvent situées très haut.

Portons de nouveau notre attention vers la scène de l'Incrédulité de Thomas, où il nous reste à considérer le personnage de saint Thomas, qui se détache du groupe des autres apôtres par un mouvement soudain (fig. 11). Tout le personnage n'est que mouvement. Il est dépeint presque en plein élan. La courbure du dos, excessivement prononcée, semble contraindre le mouvement d'inclinaison vers le Christ. Les plis du vêtement contribuent à créer un mouvement très dynamique, qui ne peut être réduit à un seul processus physique, mais qui exprime également les mouvements de l'âme. Le personnage de saint Thomas à Calendžiha joue un rôle particulier pour la compréhension du peintre Manuel Eugenikos, car il nous renvoie à une icône grecque de la même époque, et de style apparenté, que je désire introduire à présent dans nos considérations. Cette icône est aujourd'hui dans le monastère du Sinaï, et elle représente la Descente de Croix du Christ [18] (fig. 12). L'apôtre Jean, qui se penche sur la main du Christ, est le pendant exact du saint Thomas de nos fresques. La précision et les motifs des plis sont pleins d'affinités, de même que les proportions et les couleurs claires.

L'icône du Sinaï offre cependant encore d'autres analogies avec nos fresques. La femme affligée qui se tient à l'extrême gauche est l'écho direct des Deux Femmes au Tombeau (fig. 13), qui se trouvent à Calendžiha au-dessus de la scène de saint Thomas. La ressemblance de tous les détails du drapé est telle, que nous nous voyons obligés d'attribuer les deux pieuses femmes de Calendžiha au même peintre qui peignit la scène de l'Incrédulité de Thomas. C'est là un résultat surprenant, car qui eût cru que le peintre Manuel fût capable de donner à ses personnages des proportions aussi extrêmes ? De telles formules eurent certes été imputées à l'un des aides, peut-être l'un des Géorgiens, si l'icône ne fournissait pas à présent la

18. Sotiriou, *l.c.*, fig. 234. C'est un volet d'un diptyque qui montre, sur l'autre volet, l'Hodegetria.

13. Calendžiha. Les saintes Femmes au Tombeau.

14. Calendžiha. Arius.

preuve de la présence de celles-ci dans la peinture byzantine de l'époque.

L'icône de la Descente de Croix du Sinaï est datée avec certitude, grâce à la comparaison avec nos fresques. Elle témoigne du style constantinopolitain du dernier quart du XIVe siècle, et constitue donc un exemple de la peinture que Manuel apporta en Géorgie. Dans l'icône également, les personnages se tiennent devant un espace scénique plan, qui a l'air d'un écran et qui est dominé par l'expression du groupe de personnages. Dans les couleurs vitreuses claires et froides, et dans les corps transparents et immatériels, nous voyons se dessiner un idiome tardif de la peinture constantinopolitaine, transposé dans le langage de la décoration murale, par Manuel. L'attribution de l'icône à Manuel lui-même, devient fort possible.

Le personnage d'Arius, tombant en avant et cachant son visage de honte devant le Christ qu'il vient d'offenser, montre jusqu'à quel degré d'expressivité, l'art de Manuel était capable de s'élever (fig. 14). La chute et le désespoir deviennent un drame, auquel le personnage seul contribue. Le peintre défie souverainement les lois de l'anatomie afin de donner libre jeu à l'expression corporelle de la souffrance. Dans l'image négative de l'hérétique, on voit se dessiner la caricature, comme une des possibilités même de la peinture byzantine. La monochromie, conséquemment maintenue, apparaît ici, comme une nouvelle variante du langage de Manuel.

Cette variante rappelle un aspect célèbre de l'art de cette époque, auquel Lazarev avait opposé l'art de Manuel. Je pense à l'art de Téophane le Grec à Novgorod, qui témoigne d'un autre représentant de la peinture constatinopolitaine [19]. On a toujours souligné l'élimination ou la réduction de la polychromie comme moyen stylistique essentiel, dans les célèbres fresques de Téophane, dans l'église de la Transfiguration à Novgorod. En outre, l'art de Téophane a été interprété du seul point de vue psychologique. Il présente aussi des caractéristiques formelles, qui doivent être comprises en tant que telles. Le modelé conventionnel, auquel Manuel reste attaché, est aboli. Dans l'une des variantes, la consistance du tissu et l'opulence des drapés sont mis en relief, dans l'autre ils sont dématérialisés. Ces deux impressions sont créées, d'une part par l'absorption de la lumière par les tissus, et de l'autre par une réflexion sur l'étoffe, comme si elle était de verre. Dans les deux cas cependant, la lumière a été redécouverte comme antagoniste du personnage, au niveau de la composition. Chez Manuel elle était encore réduite à la seule fonction de modelage du corps. Chez Téophane, l'autre émigrant de Constantinople, la lumière atteint une qualité propre, que le spectateur reconnaît comme telle. La lumière transforme les corps ou alors elle est elle-même modifiée par ceux-ci, ce qui aboutit au même résultat par effet d'opposition. Les raisons de cette révolution des moyens artistiques chez Téophane, n'ont pas encore été suffisamment élucidées.

19. V. Lazarev, *Feofan Grek i ego škola* (Moscou, 1961); le même, *Old Russian Murals and Mosaics...*, 143 et suiv., et Vzdornov, *l.c.* (v. n. 1).

15. Novgorod, saint Thédore Stratilate. Prophète dans la coupole.

16. Ephèse. Fresque de Socrate.

Cette nouvelle *«Lichtmalerei»*, que la monochromie ne fait que souligner, n'est pas l'apanage du seul Téophane Féofan, mais également celui d'un autre peintre, qui était à l'œuvre en même temps que lui, dans une autre église de Novgorod. Je pense au peintre des prophètes de la coupole de l'église de Saint-Théodore Stratilate. On l'a souvent mal interprété et considéré comme un imitateur russe de Téophane. Ce n'est que dans sa maîtrise de la *«Lichtmalerei»* que les sources de son art se révèlent. En effet la lumière modèle un vêtement humide, avec une compréhension des formes naturelles telle, qu'elle suppose une étude nouvelle de modèles antiques. Les traits antiquisants de ce style apparaissent particulièrement là, où le concurrent ignore les déformations expressives de Théophane Féofan. Je reconnaîtrai volontiers dans ce concurrent, un autre peintre constantinopolitain. Ce n'est pas mon propos aujourd'hui de le prouver.

Cependant je voudrais faire une comparaison hardie qui, du moins, peut éclairer mon point de vue. Je compare la tête de ce prophète de Novgorod (fig. 15) avec une fresque antique à Ephèse [20], représentant Socrate (fig. 16). Cette *«Lichtmalerei»* de caractère impressioniste et qui ne fait qu'esquisser, est la source à laquelle ont puisé les peintres autour de Théophane. Dans l'église de Novgorod, il y a un «Socrate byzantin», qui nous aide à jeter encore une fois un regard en arrière, sur l'héritage antique de l'art byzantin. La situation des fresques au-delà des frontières de Byzance, ne joue aucun rôle à ce propos. De même l'argument sociologique, selon lequel Théophane et ses collègues ne pouvaient peindre ainsi, qu'après avoir fui l'étroitesse intellectuelle et artistique de leur pays d'origine, n'est toujours pas prouvé.

Si notre argument s'avère être juste, Théophane n'aurait pas développé son style seulement en Russie, mais il l'aurait déjà apporté de Constantinople. Cela signifirait, que même ce style là faisait partie de la physionomie complexe qu'offre la peinture

20. H. Eichler, dans : *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, 102, 1965, 93 et suiv.; M. Gauer, dans : *Jahrbuch des Deutschen Archäol. Instituts*, 83, 1969, 125 et suiv.; L. de Bruyne, dans : *Atti della Pontif. Accademia di Archeol. Rendiconti*, 42, 1970, 173 et suiv. et fig. 7.

byzantine du XIVe siècle ; quoiqu'il n'en représente qu'un aspect individuel très particulier. Celui-ci fut rendu possible par un retour à l'antiquité, qui jusqu'ici n'avait pas encore été décelé.

Manuel Eugenikos, dont nous avons fait la connaissance à Calendžiha, représente, sans aucun doute, un tout autre courant de la peinture constantinopolitaine. Jusqu'ici cependant, il a été caractérisé de façon trop partiale. Il représente vraisemblablement plutôt la norme de l'art de la capitale, si l'on admet qu'il y en a eu une. Il est un témoin extrêmement important d'une phase de l'art constantinopolitain qui, jusqu'ici, nous était connu surtout par des icônes. Les fresques se rapprochent des icônes des années soixante du XIVe siècle. Parmi celles-ci, les célèbres icônes du Pantocrator de l'Ermitage de Leningrad et du Monastère Athonite du Pantocrator, sont datables. [21]. Les raies de lumière, très accusées sur la carnation, sont un « Leitmotiv » de ces icônes. Nous les trouvons également, dans la belle icône de saint Michel à Athènes, qui peut être considérée, comme l'une des œuvres principales, de la peinture de chevalet du troisième quart du XIVe siècle (fig. 6). Encore plus proche de nos fresques se situe l'icône diptyque du monastère du Sinaï (fig. 12), qui grâce à cette comparaison devient une œuvre-clef de la peinture de chevalet, des années quatre-vingt du XIVe siècle. C'est ainsi que les fresques de Manuel nous ouvrent la voie pour la compréhension d'un groupe important d'œuvres, dans lequel nous pouvons identifier une phase précise de l'art tardif de la capitale byzantine.*

21 *Catalogue L'Art Byzantin...*, nos 200 et 201 et A. Banck, *Byzantine Art...*, pl. 265-269.

* Je suis très reconnaissant de l'aide offerte par Mme A. Sinaïd-Bonnet pour la traduction.

Heidelberg

HANS BELTING

La couverture de l'Évangile dit de Morozov et l'évolution de la reliure byzantine

par Tania VELMANS

1. Moscou, Reliure de l'Évangile dit de Morosov, 1410-1425 environ.

La reliure en or de l'Évangile dit de Morozov (fig. 1) a attiré notre attention à cause de l'iconographie inhabituelle de son plat supérieur. Quelques auteurs russes [1] ont déjà parlé de cette pièce d'orfèvrerie à propos du manuscrit qu'elle recouvre; l'histoire de l'objet, la date de son exécution, les techniques employées (travail au repoussé, filigrane, cadres perlés et cabochons), le style de l'œuvre et le problème de l'origine des maîtres qui y avaient travaillé ont ainsi été élucidés. Afin de mieux comprendre l'iconographie originale de cet objet, nous nous proposons d'entreprendre ici un examen rapide de l'évolution des schémas iconographiques adoptés pour la reliure orfèvrée dans le monde byzantin au cours du Moyen Age. Un ou deux exemples seront cités pour chaque étape, mais on s'arrêtera surtout sur les œuvres capables d'éclairer les choix iconographiques de l'artiste qui exécuta la couverture de notre Évangile.

L'histoire de cette reliure est maintenant bien connue. Actuellement déposée au Palais des Armures à Moscou [2], elle se trouvait, jusqu'à une époque relativement récente, à la cathédrale de la Dormition du Kremlin. Elle avait été donnée à cette église en même temps que l'Évangile qu'elle recouvre, en 1600 par la veuve du boyar Boris Ivanovitch Morozov. Ce dernier les avait acquis avant sa mort et il avait probablement légèrement restauré la reliure [3]. C'est ce qui explique qu'on a cru d'abord se trouver devant un objet du XVIIe siècle. Après des études plus approfondies, l'on s'est aperçu qu'il s'agissait d'une œuvre du premier quart du XVe siècle [4]. C'est donc au temps du métropolite Photios — un grec venu de Constantinople en 1410, pour être archevêque de Moscou — que fut exécuté ce travail. Comme on le sait, Photios était resté très attaché à son lieu d'origine jusqu'à la fin de sa vie. Il avait également commandé, à des maîtres grecs, les deux objets en métal qui se rapprochent le plus de notre reliure du point de vue du style et de la technique : le bonnet («šapka») de Monomaque et le revêtement en or de l'icône de la Vierge de Vladimir, tous deux du premier quart du XVe siècle [5]. Notre revêtement a été exécuté après ces œuvres, vraisemblablement entre 1415 et 1431 [6].

Que voyons-nous au juste sur le plat supérieur de notre reliure? Sur un ais [7] en bois de forme rigoureusement rectangulaire et partiellement recouvert de tissu en appliqué le revêtement en or [8] avec, au milieu, un médaillon en forme de losange polylobé (four lobes) dont le bord est entièrement feuronné. Sur ce médaillon est figurée, au repoussé, la Descente aux Limbes : deux plaquettes en émail noir portent une inscription en slavon : «La Résurrection du Seigneur». Dans les quatre lobes en forme de demi-cercles apparaissent les symboles des quatre évangélistes. Ce médaillon central est entouré par douze médaillons avec des apôtres en buste tenant des livres, et par huit petits rectangles montrant des anges que l'on voit tantôt en buste, tantôt volant. Les angles du plat sont occupés par quatre séraphins à six ailes et quatre saints évêques figurés en pied : les trois Pères de l'Église — Basile le Grand, Grégoire le Théologien, Jean Chrysostome — et saint Nicolas le Thaumaturge. Toutes ces figures sont travaillées au repoussé et accusent un très haut relief. Celles des apôtres se distinguent par leurs traits individualisés et leurs mouvements diversifiés. Tout en haut du plat, Pierre tient une grande clef dans sa main gauche tandis que Paul, en face de lui, ramène son bras droit sur sa poitrine. Tous les médaillons ont été entourés d'un rang de perles à une époque postérieure [9]. Le fond du plat est recouvert d'un filigrane de belle qualité imitant des structures végétales, notamment des branches enroulées sur elles-mêmes. Ce filigrane est très proche de celui que l'on voit sur le bonnet de Monomaque et sur le revêtement en or de l'icône de Vladimir. Des cabochons en pierres précieuses, entourés de perles y sont fixés de manière à relier tous les médaillons entre eux. Trois principaux traits iconographiques de cette reliure demandent à être examinés de plus près : 1) l'image de l'Anastasis dans le médaillon central du plat supérieur ; 2) la présence des symboles des évangélistes ; 3) le système de cadres qui compartimente la surface de ce plat. On pourrait ajouter à cela quelques détails, tels que l'image de saint Pierre tenant une clef, formule bien connue dans l'art occidental mais peu employée à Byzance, ou la présence des séraphins que l'on ne trouve pratiquement pas sur les reliures byzantines avant le milieu du XVe siècle, ou encore la formule inhabituelle des saints évêques en pied occupant les angles du plat supérieur.

L'histoire de la reliure byzantine n'étant pas encore écrite, quelques points de repères seront nécessaires pour évaluer le degré d'originalité de ces particularités et essayer de les expliquer.

Premières reliures

A en juger d'après les représentations du livre des Évangiles fermé, dans les peintures et sur les ivoires des Ve-VIe siècles, les reliures en métal de ces livres étaient souvent décorées uniquement de cabochons et de perles [10]. Mais il y en avait aussi en métal ou en cuir, qui étaient marquées d'une figure symbolique — la croix. Une miniature dans l'Évangile de Raboula [11], un relief de la chaire de Maximien à Ravenne [12], un autre appartenant à des collections russes [13], un ivoire au Musée de Cluny [14], les peintures murales de Baouït [15] fournissent des exemples de reliures très anciennes décorées d'une croix. Le témoignage de ces images est confirmé par quelques originaux, notamment par des reliures coptes en cuir, sur lesquelles on retrouve la croix au milieu de chaque plat [16], lorsqu'elles ne sont pas décorées de schéma abstraits (motifs de type géométrique [17]). Des reliures en argent marquées d'une croix ont certainement existé à une haute époque; malheureusement, les magnifiques objets de ce type actuellement conservés à Dumbarton Oaks, ne peuvent pas être classés avec certitude dans cette catégorie d'œuvres [18].

A l'époque médiévale on continuait à décorer les reliures d'Évangiles d'une simple croix, du moins dans certaines régions de l'aire d'influence byzantine. C'est ce que l'on voit, par exemple, sur la reliure en cuir ornée d'une petite croix assez plate, en métal, de l'Évangile géorgien d'Adichi qui date du IXe siècle [19] ou sur la reliure, également

1. Dans un article relativement récent qui traite principalement des miniatures de cet Évangile, il est aussi assez longuement question de la reliure, mais presque pas de son iconographie (cf. M.V. Postnikova-Losseva et T.N. Protassieva, *L'évangile evangelie Uspenskogo sobora kak pamjatnik drevnerusskogo iskusstva pervoi treti XV veka*, in *Drevnerusskoe iskusstvo*, Moscou, 1963, pp. 133-172, avec une bibliographie sur les ouvrages antérieurs qui touchent de près ou de loin à des questions liés à l'étude de cette reliure).

2. La reliure et l'Évangile portent le n° 11056. La taille du codex est de 36 x 29 cm. Le plat inférieur n'a pas de représentations figuratives.

3. Cette restauration est insignifiante et ne concerne pas les représentations figuratives. Il s'agit, en fait, du renouvellement du tissu qui enveloppe l'ais en bois de la reliure et de motifs ornementaux en or fixés sur le plat inférieur. La restauration a eu lieu dans les années soixante du XVIIe siècle (cf. Postnikova-Losseva et Protassieva, *op. cit.*, p. 135). Pour certains ajouts postérieurs — les rangs de perles, aujourd'hui enlevés, qui forment des cadres autour des figures, la croix en perles et pierres précieuses que tient le Christ — on ne saurait préciser avec certitude la date de leur exécution. Il est probable que ce travail ait été effectué dès le XVIe siècle (cf. *Ibid.*, p. 136). En tous cas, l'influence de ces restaurations sur le jugement des historiens de l'art qui avaient commencé par dater la reliure du XVIIe siècle (cf. I. Snegiriev, *Pamjatniki moskovskii drevnosti*, Moscou, 1842-1845; G.P. Georgievski dont l'avis est mentionné dans la description manuscrite de l'objet au Palais des Armures) est évidente.

4. Il semble que cette reliure a été exécutée tout de suite après l'une des œuvres qui lui est le plus proche — le revêtement en or de l'icône de la Vierge de Vladimir, exécuté vers les années 1415 (cf. *Ibid.*, pp. 134 sq et 172) : V.N. Lazarev n'a pas tenu suffisamment compte de la parenté de ces objets et date le revêtement et l'Évangile de Morozov de la fin du XIVe-début du XVe siècle : *Etjudi o Feofane Greke. Feofan Grek i moskovskaja škola miniatjuri 90-h godov XIV V.*, in *Vizantiiski Vremennik*, t. VIII, 1956, pp. 162-64.

5. Sur ces objets, leur technique et leur date, voir : A. Bank, *Byzantine Art in the collections of the URSS*, Leningrad - Moscou, 1966, fig. et notices 291-295 (avec la bibliographie antérieure); en dernier lieu, A. Grabar, *Les revêtements des icônes byzantines en or et en argent du moyen âge*, Venise, 1975, fig. 105-106, 89-97, pp. 70-72.

6. La période 1415-1431 correspond à la fois à l'époque où Photios a été métropolite et au fait que le style et la technique de la reliure permettent de penser qu'elle est postérieure au revêtement de l'icône de Vladimir, datée de 1415 par N.P. Kondakov (*Ikonografija Bogomateri*, Moscou, 1915, vol. II, p. 217), malheureusement sans donner les raisons d'une datation aussi précise), et au bonnet de Monomaque commandés par Photios (cf. Postnikova-Losseva et Protassieva, *op. cit.*, p. 172).

7. A propos de ce terme, voir B. van Regemorter, *La reliure byzantine*, Bruxelles, 1969, pp. 118-sq. et 140, où le côté technique et artisinal de l'art de relier à Byzance est étudiée dans le détail.

8. Quelques auteurs (M. Alpatoff, *Die frühmoskauer Reliefplastik. Beschlag der Ikone der Gottesmutter von Vladimir und ein Evangeliumsdeckel des Sergeiev-Troizky Klosters* in «*Belveder*», 1926; V. Lazarev, *Moskovskaja živopis, šitie i skulptura pervoi poloviny XV veka; id. Istorija russkogo iskysstva*, t. III, p. 206) ont donné une description erronée de cette reliure en la disant en argent.

9. Cf. note 3. Sur des photos anciennes on voit encore ces rangs de perles, qui ont été enlevés après 1963, afin que la reliure retrouve son aspect primitif (fig. 1).

10. Voir la représentation d'une telle reliure sur l'icône copte bien connue du Louvre (Inv. X 5178) figurant le Christ et saint Ménas (VIe-VIIe s.).

11. Il s'agit du fol. 10 r. qui montre les évangélistes Marc et Luc tenant des livres d'Évangiles décorés d'une croix, cf. J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures*, Paris, 1964, pl. 28,2.

12. Deux évangélistes tiennent des livres dont la reliure est marquée d'une grande croix (cf. H. Pierce et R. Tyler, *L'art byzantin*, 2, Paris, 1934, fig. 5; A. Grabar, *L'âge d'or de Justinien*, Paris, 1966, fig. 335).

13. Cf. A.V. Bank et M. A. Bessonova, *Iskusstvo Vizantii v sobranijah S.S.S.R.*, Moscou, 1977, 2 (catalogue d'exposition), p. 75 nr. 533.

14. Cf. W.F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence, 1952, p. 48, fig. 150; v. aussi *ibid.*, p. 50, fig. 154, 155.

15. La chapelle XVIII, par exemple, cf. I. Clédat, dans *Mémoires publiées par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire*, XII, 1902, pl. LXXIII.

16. Par exemple, les deux plats de reliure en cuir du British Museum, cf. Leroy, *Manuscrits syriaques...*, pl. 1, fig. 3, 4; voir un schéma complexe de reliure copte en cuir avec une croix inscrite dans une rosace d'entrelacs du VIIe-VIIIe s. dans : *The History of Bookbinding 525-1950 A.D., An Exibition held at the Baltimore Museum of Art, 1957-1958*, Baltimore, 1957, pp. 15-16, fig. 26; *A Check List of Coptic Manuscripts in the Pierpont Morgan Library, New York;* 1919, n° IV, pl. 2; Petersen, *Coptic Bookbindings in the Pierpont Morgan Library*, n° 1.

17. Cf. Un exemple de ce type dans *The History of Bookbinding...*, pp. 16-18, pl. X.

18. La Dumbarton Oaks Collection, Washington, possède une série de plaques en argent de haute époque byzantine (Cf. *Handbook of the Byzantine Collection*, Washington, 1967, n° 70, p. 20 et planche 70) que certains considèrent comme des reliures. Cette opinion devra être soumise à un examen attentif et détaillé avant de permettre de ranger ces plaques parmi les reliures de livres; il pourrait s'agir de pièces qui appartenaient à un ou à plusieurs autres objets, notamment des reliquaires.

19. E. Takaichvili, in *Materiali po archeologii Kavkaza*, XIV, Moscou, 1916, pl. I.

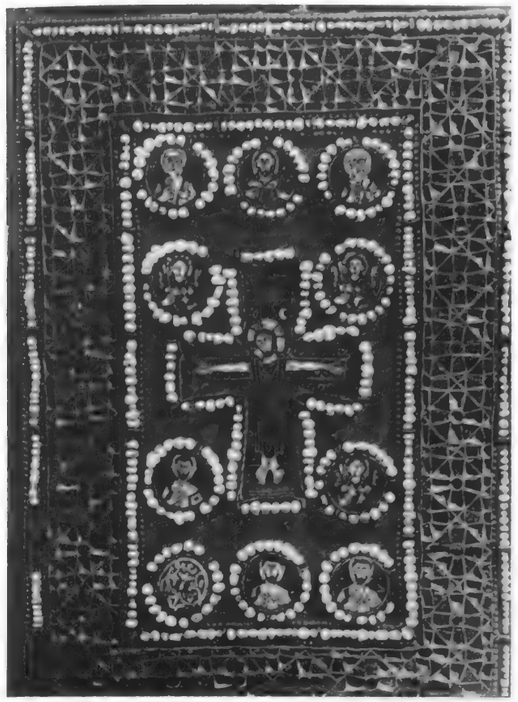
2. Tbilisi, reliure en cuir du Tétraévangile de Džruči (936-940).

en cuir, de l'Évangile de Mestia (IXe s.) conservé au Musée de cette ville, en Géorgie. Sur cette dernière reliure, la croix composée de clous en argent à tête hémisphérique, occupe presque toute la surface du plat supérieur ; elle est encadrée par une sorte de cordon constitué par les mêmes clous alignés. On retrouve la même technique et un schéma analogue sur la couverture en cuir du Tétraévangile géorgien de Djroutchi (936-940) qui est conservé à l'Institut des manuscrits à Tbilisi (H 1660). Cette reliure (fig. 2) qui rappelle d'assez près les anciennes reliures coptes, pourrait être contemporaine du manuscrit ou exécutée au XIe-XIIe siècle. Le plat supérieur montre une grande croix au milieu et quatre plus petites dans les angles. Au croisement des branches de la croix apparaît une minuscule figure — le Crucifié. L'ancien schéma (croix) et le nouveau (cf. *infra*) adopté par Constantinople (Crucifié) se rencontrent donc ici, mais la préférence est donnée au schéma ancien. La couverture de livre en cuir décorée par une croix en métal devait d'ailleurs être encore courante à l'époque. Une miniature arménienne du XIIe siècle (Jérusalem, Patriarcat arménien n° 1796, fol. 288 v.) montre le donateur offrant le livre des Évangiles au Christ. La reliure marron de ce livre semble être en cuir garni d'applications en métal doré : une croix occupe la plus grande partie du plat supérieur [20].

Il est intéressant de constater que dès une haute époque les reliures marquées d'une croix, correspondent souvent à la miniature qui occupe les premières pages des Évangiles. Ce fait est particulièrement évident pour les reliures coptes et syriaques [21]. La croix s'y inscrit en pleine page sur le premier folio qui pourrait être considéré comme un frontispice. Des frontispices du même genre, décorés d'une grande croix, apparaissent aussi dans certains manuscrits grecs anciens. L'exemple le plus célèbre est le recueil des sermons de Grégoire de Naziance (Paris. grec. 510) qui avait été destiné à l'usage impérial à la fin du IXe siècle [22]. La reliure perdue de ce manuscrit a pu être ornée de grandes croix.

C'est au VIe siècle que remontent les plaquettes en ivoire dites « diptyques à cinq compartiments ». Sur les cinq conservés, trois ont servi encore récemment ou continuent à servir de reliures d'Évan-

20. Cf. S. Der Nersessian, *L'art arménien*, Paris, 1978, p. 126, fig. 90.
21. Cf. Leroy, *Manuscrits syriaques...*, pl. 4, 1 et 4; 5, 1 et 2.
22. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*. Paris, 1920, pl. XV-XIX. Deux croix semblables sont figurées au début de la Bible Vaticane, Regin. gr. 1 : *Collezione paleografica Vatican* I. Milan, 1905, pl. 3 et suiv.



3. Venise, Saint-Marc, plat de reliure, IXe s., croix avec Crucifié.

4. Venise, Saint-Marc, plat de reliure, IXe s., croix avec la Vierge orante.

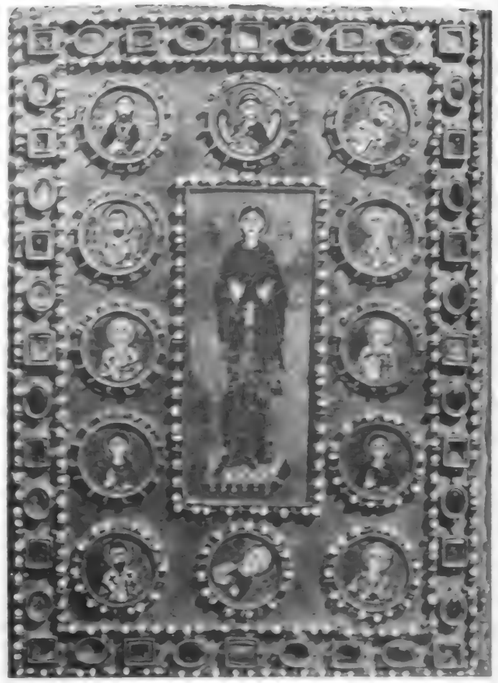
giles [23]. Sur chaque plat, le panneau du milieu est réservé à une image de la Majesté : celle du Christ trônant, de face, flanqué de deux apôtres, et celle de la Vierge avec l'Enfant accompagnée de deux anges. Autour de ces images centrales, on réunit diverses scènes évangéliques auxquelles s'ajoute, dans la partie supérieure des plats, une croix portée par deux anges. Trois traits principaux qui apparaissent sur ces ivoires doivent être retenus :
1) l'évocation des événements évangéliques c'est-à-dire d'une référence au contenu des Évangiles ;
2) la représentation du Christ sur le plat supérieur ;
3) l'apparition de la Vierge sur le plat inférieur [24].

Crucifiement et Intercession.

La plus ancienne version médiévale d'une reliure byzantine en métal est conservée au Trésor de Saint-Marc à Venise [25] et date du IXe siècle (fig. 3). C'est une pièce d'orfèvrerie remarquable qui fait appel à l'émail cloisonné et à la marqueterie à l'aide de fragments de verre colorés. Comme sur les ivoires du VIe siècle, le Christ et Marie occupent respectivement le plat supérieur et le plat inférieur. Mais l'esprit et l'iconographie ont profondément changés. Sur le plat supérieur de la reliure de Venise apparaît le Crucifié en *colobium*, sur l'inférieur, la Vierge orante [26] (fig. 4). Cette ico-

23. Les diptyques à cinq compartiments ont été souvent décrits et reproduits, sans être rangés parmi les couvertures d'Évangiles; voir les descriptions précises et les reproductions, dans Volbach, *op. cit.*, p. 37, fig. 119 (diptyque de Milan), pl. 47 fig. 145 (diptyque St-Lapicia, au Cabinet des Médailles, Paris), pl. 42, fig. 142 (diptyque d'Etchmiadzin, à Erévan).
24. Quelques plaques sculptées byzantines de haute époque, que je n'ai pas mentionnées plus haut, ont été exposées comme plats de reliures à l'exposition de la reliure à Baltimore. L'un de ces objets, le diptyque de Filoxenus est un diptyque consulaire exécuté à Constantinople en 525 (cf. *The History of Bookbinding...*, p. 1, pl. I, 1); il est orné d'un schéma décoratif, fait de losanges et de médaillons. Un deuxième diptyque (Ve s.) montre un consul assis sous un arc; sur le revers du diptyque deux inscriptions, respectivement du VIe et avant le IXe siècle, citent des noms de saints et montrent que l'on a cherché à adapter cette pièce à un usage cultuel. Le troisième de ces objets exposés est constitué par deux petits panneaux en argent, travaillés au repoussé, qui proviennent du Trésor d'Antioche découvert en 1910. Sur chacun des deux panneaux (VIe s.), on voit un saint debout sous un arc (Metropolitan Museum, New York, cf. *The History*, pp. 2-3, pl. 3, 4). D'après les types des visages cela pourrait être saint Pierre et saint Paul. Tous ces objets ont été adaptés à des couvertures de textes sacrés (le dernier fait penser à une reliure des Épîtres) mais contrairement aux diptyques à cinq compartiments, ils n'ont eu aucune suite pendant le moyen âge. Il faut donc les considérer comme des adaptations accidentelles, non conformes au goût et aux idées byzantines du haut moyen âge.
25. Cf. A. Grabar, in *Il Tesoro di San Marco. Il Tesoro et il Museo*, pp. 43-48, cat. n° 35, pl. XXXII.
26. Cf. *Ibid.*, cat. n° 35, pl. XXXIII.

5. Venise, Saint-Marc, plat de reliure, XIe s., le Christ.



6. Venise, Saint-Marc, plat de reliure, XIe s., la Vierge orante.

nographie s'inspire de celle qui décore certaines croix pectorales du même type [27]. On observe ici la première apparition d'un motif que les reliures byzantines retiendront assez longtemps : tandis que le Christ est immobilisé et regarde devant lui, la Vierge est représentée en prière. Les bustes, dans les médaillons autour de la croix, renferment des images d'anges et d'apôtres ; parmi les inscriptions qui les accompagnent, on déchiffre les noms de certains évangélistes. Mais ceux-ci ne sont pas relevés comme auteurs des Évangiles. On ne les montre, en cette qualité, qu'à l'intérieur du manuscrit.

La décoration de ces deux plats de reliure exprime deux dogmes fondamentaux de la doctrine chrétienne : 1) l'Incarnation (présence de Marie) et le sacrifice volontaire du Christ (le Crucifié) sont les conditions du Salut [28] ; 2) la prière d'intercession de la Vierge et éventuellement de l'Église (l'orante) assure à tous les fidèles le bénéfice de la victoire du Christ sur la mort. On rappelle ainsi d'une façon extrêmement laconique, allusive et peu explicite, les deux événements considérés comme les conditions du Salut, à savoir l'Incarnation et le Crucifiement.

Une autre reliure métallique d'Évangile au Trésor de Saint-Marc, du X-XIe siècle [29] (fig. 5), abandonne le motif de la croix, mais conserve, au milieu de chaque plat, respectivement le Christ debout et de face et la Vierge en prière (fig. 6). On maintient la présence de bustes d'apôtres, de saints et d'archanges autour de ces figures centrales. Un léger glissement sémantique s'est opéré, puisqu'on évoque surtout la prière adressée par Marie au Christ triomphant. Il s'agit en fait d'une version abrégée de la Déisis qui prenait une place si importante dans le chœur des églises et sur les piliers ou les murs proches de l'iconostase au XIe-

27. Je pense aux croix pectorales — pour la plupart en bronze — aux branches s'élargissant vers les extrémités qui ont été nombreuses en Palestine et dans d'autres régions de l'empire byzantin, vers le VIe-VIIe siècle, et jusqu'en plein moyen âge. A toutes les époques, on représentait sur ces croix, d'un côté le Crucifié et de l'autre la Vierge Orante (ou un saint). Voy. des exemples chez Kondakov, *Ikonografia Bogomateri*, Petrograd, 1914, fig. 163-176. *Handbook...*, fig. 217, 218.

28. L'idée du triomphe a toujours été sous-entendue dans les représentations de la Croix, du Crucifié, du Crucifiement. Mais elle est plus clairement exprimée dans les schémas anciens et, plus tard, dans les schémas archaïques comme celui de la reliure de Venise, où l'on figure le Crucifié seul, *en colobium*, son corps correspondant à la stricte symétrie de la croix et ne laissant apparaître aucune trace de souffrance. L'absence de témoins augmente encore la valeur symbolique et le sens triomphal de telles représentations.

29. Cf. Grabar, *Il Tesoro...*, cat. n° 36, pl. XXXIV-XXXV.

7. Venise, Saint-Marc, plat de reliure, XIIIe s., le Christ.

8. Venise, Saint-Marc, plat de reliure, XIIIe et XIVe s., la Vierge orante.

XIIe siècle. Comme on le sait, le thème de l'intercession avait été exprimé aussi bien à l'aide de deux que de trois personnages ; mais la formule à deux personnages (le Christ et la Vierge) est plus fréquente à une haute époque [30]. Ce schéma est repris dans deux plats de reliure du XIIIe siècle qui font également partie du Trésor de Saint-Marc à Venise [31] (fig. 7, 8).

Les thèmes observés jusqu'ici sur les plats de reliure étaient exprimés par un nombre extrêmement réduit de figures, dont la valeur symbolique se trouvait soulignée de ce fait. Il s'agit là d'un langage plastique qui refuse de raconter pour mieux signifier. A la fin du XIIe et au XIIIe siècle les artistes tendent, au contraire, à être plus explicites. Ils suggèreront moins, mais préciseront davantage ce qu'ils disent et les contenus dogmatiques, évangéliques, affectifs qui auront été choisis seront exprimés très clairement. Au lieu de figurer les artisans divins et saints de l'œuvre du Salut, on entreprendra maintenant d'en conter le récit. Trois principaux sujets s'imposeront alors pour la décoration des reliures : le Crucifiement complet et non plus seulement le Crucifié, la Déisis, et non plus seulement le Christ et la Vierge orante, et la Descente aux Limbes.

Plusieurs reliures géorgiennes en argent doré, de la fin du XIIe siècle, et une autre du XIIIe siècle, montrent le Crucifiement (Crucifié, Vierge, saint Jean et deux anges en buste au-dessus de la croix) sur leur plat supérieur, et la Déisis (le Christ trônant, Marie et saint Jean en prière) sur le plat inférieur. Il s'agit de la couverture de l'Évangile de Tskarostavi, exécutée par le maître Beka Opisari vers 1195 (fig. 9, 10) [32], de celle de l'Évangile de Berti (fin XIIe - début XIIIe s.) [33] et de celle de

30. Cf. La Daurade de Toulouse (Ve s.) (voir la description du XVIIe siècle, de ces peintures disparues depuis, par Dom Odon Lamotte dans *Cahiers Archéologiques* XIII, 1962, pp. 261-265) ; le même schéma d'une Déisis à deux personnages semble avoir existé sur le templon de Sainte-Sophie à Constantinople (cf. S. Xydis, *The chancel barrier, solea and ambo of Hagia Sophia*, in *The Art Bulletin XXIX*, 1947, p. 1 et suiv. ; sur ces images de la Vierge en prière devant le Christ, voir également S. Der Nersessian, *Two images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection*, in *Dumbarton Oaks Papers* IV, 1960, p. 85 et suiv.

31. Cf. Grabar, *Il Tesoro...*, pp. 49-50 cat. n° 37, pl. XXXVI, XXXVII.

32. La date 1195 est indiquée chez Ch. Amiranachvili, *Poklady Gruzie*, Prague, 1971, nr. 78, 79 a, p. 122. Le même auteur donne une date différente — 1193, dans son précédent ouvrage : *Beka Opisari*, Tbilisi, 1956, p. 7. Ce qui me paraît certain, d'après l'inscription où l'on trouve les noms à la fois du donateur et de l'orfèvre, tous deux contemporains, est que la reliure a été exécutée, comme celles de Berti et de Tbéti, à la fin du XIIe-début du XIIIe siècle.

33. Cf. *Ibid.*, pl. 1, fig. 2, pl. 4 et 5.

Tbilisi, plat de reliure de l'Évangile de Tskarostavi, 13e s. : 7. Crucifiement de Jésus.

l'Évangile de Morozov, près de Kostanaï, du XIIe siècle[34]. Les deux premières reliures sont presque identiques du point de vue iconographique et se distinguent par un détail : au lieu du crâne d'Adam sous la croix, apparaît un élément végétal signifiant l'arbre de Vie. La très longue inscription sur le plat inférieur de la couverture de l'Évangile de Tskarostavi, où l'on voit la Déisis, montre bien la principale raison qui impose ce sujet : la prière, exprimée verbalement ou non, du donateur pour le salut de son âme. Cette inscription au-dessus de la Déisis dit : «Toi qui accepta l'obole de la veuve, accepte ce saint Évangile, écrit et relié par (les soins) de l'indigne Mtbevar (il s'agit de l'évêque de Tbéti), Dieu, Juge juste, ne me juge pas le jour du Jugement». Sous la Déisis une autre inscription insiste encore dans le même sens : «Je sacrifie à toi, Roi et Dieu (...) moi, l'indigne Joan Mtbevari». L'orfèvre lui-même profite de l'occasion que lui offrait le sujet de son image pour placer entre le Christ et la Vierge les mots : «Christ me prie de l'orfèvre Beka Opisari»[35]. Les inscriptions accompagnant la Déisis sur la reliure de Berri sont beaucoup plus laconiques[36].

Une autre reliure géorgienne à peu près contemporaine de celles déjà citées, doit être évoquée ici. Nous pensons à la couverture en argent doré de l'Évangile de Tbéti (fin XIIe - début XIIIe s.)[37] qui montre, sur son plat supérieur, un Crucifiement différent des précédents (fig. 11), puisque son iconographie est déjà marquée par le désir d'exprimer des valeurs affectives. La Vierge, profondément attristée, porte ses mains couvertes à son visage et les deux anges, dans la partie supérieure de la représentation, tendent un bras vers la croix, comme pour montrer au spectateur l'étendue du

34. Cf. Kondakov, *Opis pamjatnikov drevnosti v nekotorih hramah i monastirjah Grusii*, Saint-Pétersbourg, 1890, pp. 55-57. Notons que, dans le Crucifiement, c'est le crâne d'Adam qui figure sous la croix et non pas l'arbre de vie ou son signe comme dans les deux reliures précédentes.

35. A l'intérieur de l'Évangile de Tskarostavi, on trouve des inscriptions concernant le scribe qui ne nous intéressent pas ici, mais aussi une note, assez rare pour ne pas être relevée, qui indique la somme payée à l'orfèvre Beka Opisari pour son travail (cf. Amiranachvili, *Beka Opisari...*, p. 8).

36. Au-dessus de la Déisis, on lit : « Le matériau pour la reliure de cet Évangile a été fourni par Okropir ». Sous la Déisis : « Fait par la main de Bechken de Opiza » (cf. N.P. Kondakov, *Opis...*, p. 45).

37. Cf. E. Takaïchvili, in *Materialij po archéologii Kavkaza*, XII, Moscou, 1909, p. 159, pl. XXIV; Amiranachvili, *Beka Opizari...*, pl. 6, 7.

Tbilisi, plat de reliure de l'Évangile de Tbédi, 13es. : 11. Crucifiement ; 12. Les apôtres Pierre et Paul en prière.

désastre. Sous la croix, on voit à la fois la tête d'Adam et l'élément végétal signifiant l'arbre de Vie. Le plat inférieur de la même reliure figure le Christ en buste dans un médaillon et plus bas, de part et d'autre d'une longue inscription, les saints Pierre et Paul en pied (fig. 12). Le Christ tend trois clefs à Pierre, ce qui rappelle la représentation de l'apôtre sur la reliure de l'Évangile de Morozov (cf. *supra*)[38], et un livre à Paul, dont la figure est détruite. Le donateur de cette reliure est le même que celui de la couverture de l'Évangile de Tskarostavi, notamment l'évêque de Tbéti, Jean Mtbevar Safareli. L'inscription sur le plat inférieur qui le cite est semblable à celle de Tskarostavi et indique qu'il considère les princes des apôtres comme ses intercesseurs[39], ce qui donne à cette image relativement originale un contenu identique à celui de la Déisis. Bien que le donateur des deux reliures soit le même et qu'il n'est pas impossible de penser au même maître pour leur exécution[40], le choix iconographique de la reliure de Tbéti permet de supposer qu'elle est postérieure à celle de Tskarostavi, où les valeurs affectives manquent dans le Crucifiement et où on figure l'image courante de l'intercession qu'est la Déisis.

Une reliure arménienne de 1255 qui couvre l'Évangile du Maténadaran 7690, de 1249, et qui avait été exécutée à Hromkla à la demande du catholicos Constantin I de Cilicie (inscription sur le plat inférieur)[41], est décorée par deux images originales. Le plat supérieur montre une formule archaïque de la Déisis avec le Christ debout entre

38. Un autre objet mobile qui adopte le type iconographique de Pierre tenant une clef, à la mode occidentale, pourrait être cité ici, bien que la date de son exécution soit un peu tardive. Nous pensons à la célèbre icône de Novgorod, de 1467, qui montre la Déisis avec les Novgorodiens en prière (cf. V. Lazarev, *Iskusstvo Novgoroda*, Moscou-Leningrad, 1947, pl. 110). On verra plus loin que la reliure de l'Évangile dit de Morozov n'est pas étrangère à l'art des maîtres novgorodiens.

39. L'inscription sur le plat inférieur dit : « Vous que le Seigneur appellera sur le trône le jour du Jugement soyez les intercesseurs de l'âme misérable de Joan Mtbevar-Safareli, amen. »

40. De nombreux auteurs se sont prononcés, je crois avec raison, pour cette hypothèse, cf. Takaïchvili, *Materialiy*, pp. 158-161 ; Kondakov et Bakradze, *Inventaire des antiquités qui se trouvent dans quelques églises et monastères de Géorgie* (en russe), Saint-Pétersbourg, 1890, pp. 43-44, Tolstoy et Kondakov, *Russkie Drevnosti, IV*, 1891, p. 109 ; L. Maculević, *Monuments disparus de Džumati*, in *Byzantion*, t. II, 1925, pp. 93-101.

41. Cf. S. Der Nersessian, *Le reliquaire de Skévra et l'orfèvrerie cilicienne aux XIIIe et XIVe siècles*, in *Revue des Études Arméniennes*, Paris, 1964, p. 139 ; A.J. Kakovkin, *Serebrjanii oklad 1255 Evangelija 1249*, in *Vestnik Matenadarana*, n° 9, 1969, pp. 163-171.

Mont Athos, Lavra, Saint-Athanase, plat de reliure, XIe s. : 13. Le Christ; 14. Descente aux Limbes.

la Vierge et saint Jean en prière [42] ; mais derrière le Christ se dessine une sorte de croix dont les branches horizontales se trouvent au niveau de sa tête ; elle est entièrement couverte d'ornements. La scène du Crucifiement aurait-elle été à l'origine de cette singulière image ? Le plat inférieur est également occupé par une formule archaïque, répandue dans les manuscrits arméniens à miniatures antérieures au XIe siècle et abandonnée depuis : les quatre évangélistes debout l'un à côté de l'autre [43], et couvrant tout le champ figuratif.

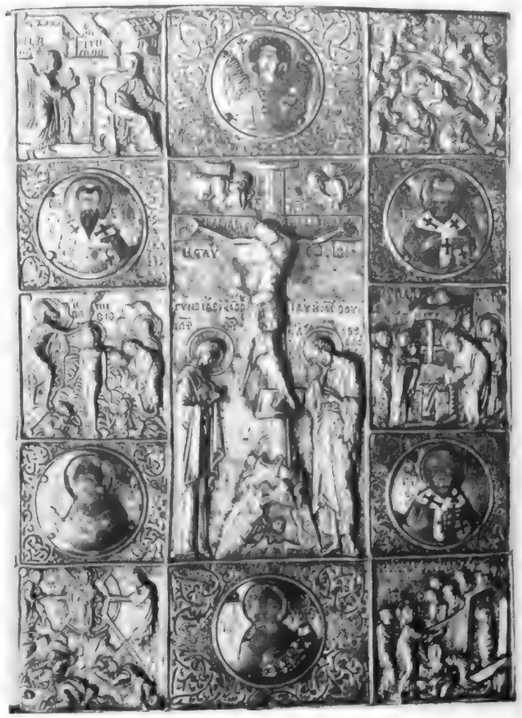
La Descente aux Limbes et l'évolution de tous les schémas en cours au XIVe siècle.

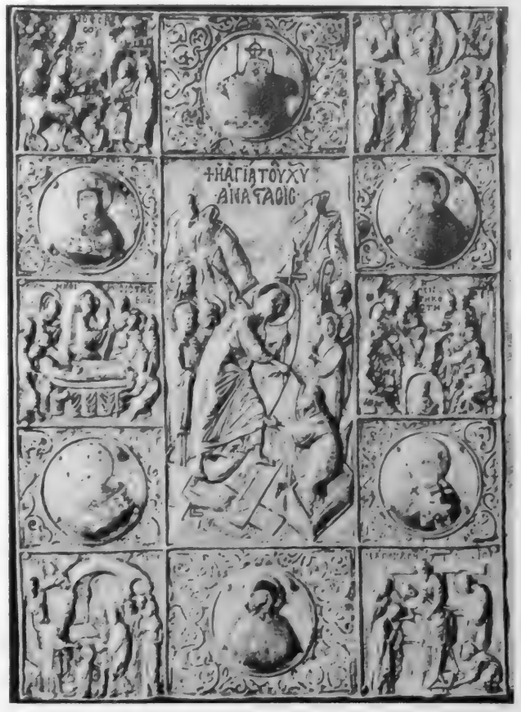
La Descente aux Limbes est présente sur les reliures byzantines dès le XIe siècle, si l'on en juge d'après celle conservée au Mont Athos (Lavra de Saint-Athanase) que N.P. Kondakov fut le premier à publier et à dater de cette époque [44], mais elle figure presque toujours sur le plat inférieur. Le plat supérieur de la reliure de Saint-Athanase montre le Christ debout sous un arc (fig. 13) ; le plat inférieur — la Descente aux Limbes (fig. 14). La scène ne comporte que peu de personnages — le Christ avec une longue croix, Adam et Eve, trois prophètes-rois et deux anges en buste avec les instruments de la Passion, dans la partie supérieure de l'image. Le fond est uni et ne montre aucun élément de paysage ; l'événement se déroule à l'intérieur d'un arc qui fait pendant à celui du plat supérieur sans en rappeler cependant la régularité et l'ornementation. Les ornements et la conception des deux plats sont d'ailleurs différents ; bien que nous ne puissions entreprendre ici une analyse stylistique pour apporter des preuves à notre supposition, qu'il nous soit permis de dire que nous ne serions point étonnés s'il s'avérait que le plat inférieur est d'une

42. Cette formule est surtout connue par les ivoires du Xe-XIe siècle, comme on en voit sur de nombreux exemples reproduits chez A. Goldschmidt et K. Weitzmann, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIIIe Jahrhunderts*, II, Berlin, 1934, par exemple, pl. LVIII, 173, LXXV, 235, etc.

43. On aperçoit de gauche à droite : Jean, Luc, Marc, et Matthieu ; curieusement, c'est Marc qui est tonsuré, alors que ce type iconographique a été employé de façon constante pour Luc dans l'art arménien du XIIIe siècle (cf. S. Der Nersessian, *Le reliquaire...*, p. 136). Ici aussi, on constate le lien étroit entre les schémas iconographiques de certaines miniatures et ceux des plats de reliure.

44. N.P. Kondakov, *Pamiatniki hristianskago iskusstva na Afone*. Saint-Pétersbourg, 1904, pp. 195-197, pl. XXVI-XXVII.





Venise, Saint-Marc, plat de reliure, XIVe s. : 15. Crucifiement; 16. Descente aux Limbes.

époque plus tardive (XIIe-XIIIe s.) que le plat supérieur.

Au XIVe siècle la représentation du Crucifiement ou, plus rarement, du Crucifix, sur le plat supérieur devient pour ainsi dire la règle. Le plat inférieur est décoré tantôt par la Descente aux Limbes, tantôt par la Déisis, la Vierge à l'Enfant, des saints, voire même par l'image d'une grande fête, telle que la Nativité (cf. *infra*). L'élément narratif s'accentue donc en même temps que se développe l'expression de valeurs affectives. Dans toutes les représentations citées, les détails se multiplient, en accord avec l'évolution de l'ensemble des arts figuratifs byzantins à l'époque des Paléologues. Ainsi l'on se réfère directement aux textes couverts par les reliures et l'on renoue avec les traditions de certains ivoires du VIe siècle. Les images des évangélistes dans les angles de l'un des deux plats seront désormais courantes.

Une longue série de reliures provenant de régions parfois très éloignées les unes des autres, à l'intérieur de l'aire d'influence byzantine, témoigne de la régularité des tendances exposées ci-dessus.

Deux reliures en argent d'époque Paléologue — l'une du XIVe, l'autre de la fin du XIVe-début du XVe siècle — qui appartiennent au Trésor de Saint-Marc à Venise et se trouvent à la Bibliothèque Marcienne, permettent de mesurer le chemin parcouru. Car ici, on ne se contentera pas de montrer au centre de chacun des deux plats, respectivement, le Crucifiement (plat supérieur) et la Descente aux Limbes (plat inférieur) qui correspondent aux grands thèmes de la Mort et de la Résurrection du Christ. Bien sûr, il s'agit là d'images-clefs qui nous sont bien connues maintenant, mais ces images témoignent d'états affectifs (les anges pleurent, le corps tordu du Christ exprime la souffrance) et deviennent ainsi le récit d'une histoire, comme nous l'avons vu précocement sur la reliure de Tbéti (XIIIe s.).

L'une de ces deux reliures du XIVe siècle à Venise (Bibl. Marc. Ms. gr. I 53) [45] (fig. 13-16) se distingue encore par une nouveauté : ses deux plats sont entourés par les images des douze grandes fêtes de l'année liturgique (six sur chaque plat), c'est-à-dire par les douze scènes évangéliques relatant les événements les plus marquants de la Vie du Christ et de l'histoire du Salut. Disposées dans le cadre très large qui entoure la représentation centrale, ces petits panneaux narratifs rappellent, comme tant d'œuvres byzantines de

45. Cf. Grabar, *Il Tesoro...*, pp. 50-52, cat. n° 38, pl. XXXVIII.

17. Venise, Saint-Marc, plat de reliure, XIVe-XVe s., Crucifiement.

l'époque des Paléologues, celles du Ve-VIe siècle, notamment les diptyques à cinq compartiments. Il suffit de jeter un coup d'œil sur le plat supérieur de la reliure de Venise du XIVe siècle (fig. 15) et sur celui du diptyque de Milan (fig. 20) pour en être convaincu. Sur la reliure de Venise, les images évangéliques dans le cadre sont représentées en alternance avec des médaillons contenant des prophètes et des saints en buste; au-dessus du Crucifiement apparaît l'archange Michel également en buste. Sur le plat inférieur (fig. 16), on trouve la même disposition mais l'archange Michel est remplacé par l'Hétimasie avec les instruments de la Passion. La Descente aux Limbes de ce plat est assez différente de celle de la reliure de l'Évangile du Mont Athos et correspond à l'esthétique de l'époque. Le Christ est vu de trois quarts, entouré d'une mandorle qui suit son mouvement; la figure est souple, le mouvement aisé. Les clous apparaissent au premier plan et les portes brisées de l'enfer sont disposées comme les sarcophages d'Adam et d'Ève — de manière à approfondir l'espace en montrant un angle aigu face au spectateur. Les prophètes rois se tiennent nettement plus en arrière, la ceinture du Christ s'envole dans les airs et de hauts rochers constituent le paysage dans lequel se déroule la scène.

Rien de tel n'apparaît sur la reliure de l'Évangile dit de Morozov, pourtant postérieure. En ce qui concerne son médaillon central avec l'Anastasis, toute l'action se passe au même niveau, les deux sarcophages placés sur la même horizontale ne creusent nullement l'espace; les gestes du Christ sont raides et maladroits comme ceux des autres figures; les vêtements sont lourds et empesés; aucun élément de paysage n'est représenté. Il s'agit là d'un style curieusement archaïsant, par rapport à l'expressivité et à l'individualisation des visages des apôtres figurés autour du médaillon polylobé. Cette simplicité de la composition, son dépouillement extrême et la relative raideur des personnages pourraient peut-être s'expliquer par l'origine, supposée novgorodienne, du maître de notre reliure. Nous y reviendrons.

Sur la deuxième reliure de Venise (Bibl. Marc. ms. gr. I 55) qui a été exécutée au XIVe-XVe siècle, peut-être en Italie [46], et qui serait donc à peu près contemporaine de celle de l'Évangile dit de Morozov, on voit la même répartition des images centrales sur les deux plats. Le Crucifiement y est entouré de prophètes, de saints et d'anges en buste dans le cadre (fig. 17); la descente aux Limbes (fig. 18), d'apôtres, de saints et d'anges. Sur les deux plats, l'Hétimasie avec les instruments de la Passion occupe le centre de la partie supérieure du cadre. Le Crucifiement (fig. 17) y est encore plus pathétique que dans le plat précédent (le Christ fléchit les genoux, Marie semble lui parler tant est vif le geste de sa main droite, tandis que Jean, les genoux fléchis, le dos voûté, la tête fortement penchée en avant, semble prêt à s'écrouler). La muraille de Jérusalem est représentée avec force détails et ornements et situe l'action de façon précise. Dans la descente aux Limbes (fig. 18), les mouvements se sont encore accélérés par rapport à la reliure de Venise du XIVe siècle et le nombre des personnages a augmenté. Les tendances narratives, dramatiques et sentimentales relevées sur les deux reliures de Venise n'ont évidemment rien d'étonnant puisqu'elles sont en accord avec ce que l'on observe dans la peinture murale et les miniatures de l'époque.

46. Cf. *Ibid.*, pp. 52-54, cat. n° 39, pl. XXXIX.

18. Venise, Saint-Marc, plat de reliure, XIVe-XVe s., Descente aux Limbes.

Les évangélistes.

Les deux reliures qui viennent d'être examinées montrent que l'image des évangélistes, disposée dans les angles, ne s'impose pas comme un trait iconographique typique pour les reliures du XIVe et du XVe siècle. D'une part, on trouve déjà cette formule au XIIIe siècle, de l'autre, elle ne semble pas être devenue obligatoire, même si l'on s'en sert très fréquemment à partir de ce moment là.

La reliure géorgienne de l'Évangile d'Enachi, conservée actuellement au Musée de Mestia (Svanétie, Géorgie), est datée des environs de 1218 par son inscription qui cite le nom du commanditaire — le catholicos Epiphanius [47]. Le plat supérieur est

47. Cette inscription dit : « Cet Évangile acquis par le bienheureux Épiphane Catholicos de K'ar'li, a été décoré par lui pour l'église catholique. Que le Christ se souvienne de lui. » Or, une autre inscription clairement datée de 1218, à Ani, mentionne le Catholicos Epiphanius de Géorgie (cf. E. Takaichvili, *Antiquities of Georgia*, in *Georgica*, Hertford, automne 1937; G. Tchubinachvili, *Gruzinskoe čekannoe iskusstvo*, Moscou, 1959,

19. Ohrid, Saint-Clément, plat de reliure, XIVe s., Crucifiement.

à moitié détruit, mais la figure de saint Jean permet de conclure qu'il s'agissait d'un Crucifiement ; des quatre personnages en buste qui étaient représentés dans les angles, seuls deux sont conservés : les évangélistes Matthieu et Jean. Quant au plat inférieur, également abîmé sur un tiers de sa surface, il montre le donateur en pied et en prière devant une sorte de colonne posée sur un socle avec trois marches et, plus haut, le Christ bénissant dans le ciel. On a pu établir qu'il s'agissait du « pilier vivant » de la cathédrale de Mtskheta à laquelle la reliure a vraisemblablement dû être destinée [48]. Cette église était également appelée « le pilier vivant » [49] parce que, selon la légende, elle avait été érigée à l'endroit où Sidonia, l'Israélite de Mtskheta, a été ensevelie avec la tunique du Christ. Sur son tombeau, il y aurait eu, au temps de sainte Nino, un pilier miraculeux.

La reliure géorgienne de Lapskald, datée de la seconde moitié du XIIIe siècle [49] et conservée au Musée de Mestia, est plus intéressante encore. Son plat supérieur est décoré par le Christ trônant, au centre, et les quatre évangélistes en buste tenant leurs livres, dans des médaillons, aux angles. Le plat inférieur garde la même disposition pour les évangélistes, tandis que son centre est occupé par les restes d'un Crucifiement. Celui-ci montre la Vierge et saint Jean en buste, dans des médaillons aux extrémités des branches horizontales de la croix, et un archange, dans un médaillon à l'extrémité des branches verticales (seul celui du haut est conservé). Ce curieux schéma ressemble de près à celui du plat supérieur de la reliure du Patriarcat arménien d'Istanbul, publiée par S. Der Nersessian [50].

Enfin, une troisième reliure, en cuir avec des applications en métal, qui couvre le Tétraévangile géorgien conservé à l'église d'Etschmiadzin (prem. moitié du XIIIe s.), était décorée, sur le plat supérieur, par quatre figures en buste d'évangélistes disposés dans le cadre. Ces figures dans des médaillons, dont il ne reste qu'une seule, étaient en émail. Au centre du plat, on voit un Crucifiement assez simplifié (métal) [51].

Des évangélistes écrivant avec leurs pupitres ont été ajoutés, lors d'une restauration effectuée au XIVe siècle, au plat inférieur de la reliure de Venise du XIIIe siècle (fig. 8), dont il a déjà été question. Ces représentations occupent les angles du plat et forment de petites scènes auxquelles ne manquent que les éléments architecturaux pour être complètes. Elles sont néanmoins plus narratives que les images des évangélistes en buste cités jusqu'ici.

Dans un petit groupe de reliures du XIVe siècle d'origines diverses, on voit à la fois les évangélistes dans le cadre et des représentations du Crucifiement enrichies de détails nouveaux, tels que le soleil et la lune, les personnifications de l'Église et de la Synagogue, les saintes Femmes et le centurion.

Ainsi, sur un plat de reliure du XIVe siècle, trouvé à l'église Saint-Clément d'Ohrid [52] (fig. 19), les quatre évangélistes en buste, tenant leurs livres, sont représentés deux par deux et face à face, dans les parties longitudinales du cadre et ne peuvent être confondus avec d'autres saints. La partie centrale du plat est décorée par un Crucifiement avec les personnifications du soleil et de la lune (au-dessus de la croix) et deux anges volant (sous le bras horizontal de la croix) qui tiennent dans leurs mains les personnifications de l'Église et de la Synagogue. Le crâne d'Adam et le mur d'enceinte de la ville sont également présents. Quatre images des grandes fêtes occupent les angles du cadre [53].

La reliure du tsar russe Siméon le Fier, datée de 1344, actuellement à la Bibliothèque publique de Leningrad [54], montre le Crucifiement au centre du plat supérieur et les quatre évangélistes écrivant dans les angles. Au-dessus du Crucifix est figurée l'Hétimasie, flanquée par des personnifications du soleil et de la lune, et deux anges volant. Une iconographie très analogue caractérise le plat supérieur d'une reliure arménienne en argent (Jérusalem, Patriarcat arménien N° 2649), exécutée en 1334. On y voit le Crucifiement avec le crâne d'Adam, Marie, les saintes Femmes, saint Jean et le Centurion. Les quatre angles sont décorés par des médaillons avec les évangélistes. Sur le bord supérieur du plat ont été fixés encore deux médaillons avec les prophètes, Moïse et Aaron. Sur le plat inférieur figure une image assez abîmée de la Nativité [55].

Une autre reliure arménienne en argent doré, de 1347, exécutée à Gênes par un artiste arménien — Grégoire, fait partie de ce groupe. Actuellement au Musée de l'Ermitage, le plat supérieur de cette couverture montre le Crucifiement, avec le monticule du Golgotha, le crâne d'Adam, le soleil et la lune, un calice recueillant le saint Sang (entre Marie et le Christ) et deux anges en buste. Le plat inférieur est occupé par la Vierge trônant avec l'Enfant et les quatre évangélistes dans de gros médaillons qui garnissent les angles. Les inscriptions sur les deux plats nous renseignent sur la date et le lieu de l'exécution de cet objet, et aussi sur les noms de son donateur — Djadjour et son fils Smbat — ainsi que sur celui de l'orfèvre. Tous trois demandent à être mentionnés dans des prières pour le repos de leur âme [56].

Les symboles des évangélistes.

Revenons maintenant à la reliure de l'Évangile dit de Morozov. L'artiste innove une première fois en représentant la Descente aux Limbes sur le plat supérieur, alors qu'au cours de tout le XIVe siècle, c'est le Crucifiement qui occupe ce plat. Une seconde fois, en choisissant un schéma laconique et archaïsant de la Descente aux Limbes, alors que les représentations de cette scène, sur les reliures du XIVe siècle, suivaient les tendances générales de la peinture de l'époque et abondaient en éléments narratifs. Notre couverture se distingue enfin par une particularité iconographique peu répandue sur les reliures byzantines — les symboles des évangélistes. Leur originalité est plus grande encore du fait qu'ils ne sont pas disposés dans les angles du plat, où l'on voit parfois les évangélistes en buste ou écrivant, mais dans les quatre lobes du médaillon central, adhérant ainsi à la Descente aux Limbes. La forme du médaillon central en losange polylobé et, d'une façon plus générale, le système de compartimentage du plat sont également exceptionnels.

A propos des symboles des évangélistes, on pourrait citer comme lointain antécédent le diptyque en ivoire du Ve siècle qui fait partie du Trésor de la cathédrale de Milan et dont il a déjà été question [57] (fig. 20). Au centre de l'un des plats apparaît la croix gemmée plantée sur un tertre dont sourdent les quatre fleuves du Paradis ; une architecture l'abrite. Sur l'autre plat est figuré l'Agneau dans une couronne de gloire. Les angles supérieurs des deux plats sont occupés par les symboles des évangélistes, les angles inférieurs, par les évangélistes figurés en buste [58]. Ces symboles et les figures en buste sont entourés d'une

pl. 478-479. La reliure a été publiée auparavant par Bakradze dans le *Bulletin (Zapiski... de la branche caucasienne de la Société de géographie impériale russe)*, Tiflis, 1861, vol. VI, p. 84-6 (en russe), puis par Uvarova, *Materialy po archéologii Kavkaza*, Moscou, 1904, vol. X, pp. 153-154, mais ces deux derniers auteurs n'avaient pas identifié le donateur.

48. Cf. Takaïchvili, *Antiquities...*, p. 99.

49. Cf. Uvarova, in *Materialy po archeologii Kavkaza*, 1904, pp. 19-20. Cette publication ne m'a pas été accessible. Je remercie M. Timour Khuskivadze de m'en avoir communiqué l'essentiel.

50. *Le reliquaire...*, article repris dans *Études byzantines et arméniennes*, Louvain, 1973, T. II, fig. 478.

51. Cf. E. Matchavariani, dans les *Izvestia Instituta rukopissei Academii nauk Gr. S.S.R.*, III, 1961, Tbilisi, pp. 141-154 (en géorgien).

52. Cf. N.P. Kondakov, *Makedonija, archeologičeskoe putešestvie*, Saint-Pétersbourg, 1909, pl. XIII ; M. A. Orlova, *K izučeniju ikoni « razpjatie » iz Pavlova — Obnorskogo monastirja*, in *Drevnerusskoe iskusstvo*, Moscou, 1977, pp. 321-334, fig. p. 327.

53. Partie supérieure du cadre : Annonciation, Nativité, Présentation au Temple. Partie inférieure du cadre : Baptême, Descente aux Limbes, Résurrection de Lazare.

54. Cf. A.V. Rjindina, *Oklad evangelia Siméona Ivanoviča Gordogo*, in *Drevnerusskoe iskusstvo*, Moscou, 1972, pp. 172-188, fig. p. 173.

55. Cette dernière image montre certains détails iconographiques qui sont habituels en Cilicie pour la Nativité, comme par exemple les mages agenouillés (empruntés à l'iconographie occidentale) et les anges adorant disposés de part et d'autre de l'étoile, au lieu de la montrer aux bergers, cf. Der Nersessian, *Le reliquaire...*, pp. 141-142, fig. 14, 15.

56. De longues inscriptions qui ont permis de situer l'objet sont disposées sur l'espace libre entre les représentations du plat inférieur, cf. T.A. Izmaïlova, *Armjanskaja rukopis napisannaja v Genue v 1325 g. i srebrjanii oklad 1347 g.*, in *Vizantiiski Vremennik*, XX, 1961, pp. 243-258 ; Der Nersessian, *Le reliquaire...*, p. 137 ; A.S. Kakovkin, *Serebryanyi periplet 1347 g. raboty Grigora*, in *Vestnik Matenadarana*, n° 3, 1976, pp. 79-85 ; Bank et Bessonova, *op. cit.*, vol. 3, pp. 152-153, nr. 1002.

57. Cf. F. Volbach, *Die Elfenbeiarbeiten...*, pl. 37, fig. 119, pp. 61-62.

58. Sur le plat avec la croix, on voit Marc et Jean ; sur celui avec l'agneau, Luc et Matthieu (cf. Volbach, *Die Elfenbeinarbeiten...*, pp. 61-62).

Le thème traité ici rappelle celui du fameux trône en ivoire du VIe siècle à Saint-Marc à Venise (cf. *Il Tesoro di San Marco*, Florence, 1971, ouvrage collectif, W.F. Volbach, I, p. 9, note 10, pl. VI-VII). Dans les deux cas, on représente à la fois les évangélistes et leurs symboles. La croix avec les quatre fleuves du Paradis de la reliure a été remplacée, sur le trône, par l'arbre de vie d'où sourdent également les fleuves du paradis.

20. Mont Athos, Iviron, manuscrit grec, plat de reliure (v° s.)

21. Paris, Bibliothèque Nationale, Bible de Charles le Chauve, 869, le Christ en gloire.

souvenir, tandis que se déroulent, sur les autres parties du cadre, des scènes de l'Enfance et des Miracles du Christ. Cette œuvre, assez isolée par son iconographie, a été exécutée en Occident, peut-être en Italie, selon l'avis des spécialistes qui l'ont étudiée. L'artiste a probablement utilisé un modèle byzantin (les ivoires à cinq compartiments) en y intégrant des détails (symboles des évangélistes) auxquels il était habitué.

On connaît d'ailleurs des plaques en ivoire byzantines, transformées en reliures en Occident, auxquelles on a ajouté, à ce moment là, les symboles des évangélistes. C'est le cas de l'ivoire du Louvre (Molnier, n° 14) du xe siècle, figurant le Christ trônant sous un arc. Aux quatre coins du plat ont été ajoutés, au xie-xiie siècle, les symboles des évangélistes [59].

Dès le ixe siècle, les reliures et les frontispices des Évangiles occidentaux sont très souvent décorés d'un sujet théophanique entouré par un cadre polylobé et par les symboles des quatre évangélistes. On se trouve, en Occident, devant la même parenté entre les formules employées pour le frontispice et la reliure, que celle que nous avons relevée pour les Évangéliaires byzantins de haute époque (cf. p. 118). Cette correspondance entre la page frontispice et la plaque de reliure apparaît pour la première fois dans le Sacramentaire de Saint-Emmeram de Ratisbonne (v. 870), aujourd'hui à la Bibliothèque d'Etat de Munich (Clm. 14000) [60], où le Christ en gloire est figuré dans un losange central et entouré par quatre prophètes, les symboles des évangélistes et les quatre évangélistes écrivant (dans les angles). Certes, les reliures et les peintures carolingiennes, ottoniennes et romanes ne montrent pas la Descente aux Limbes, mais une vision de Dieu, et les symboles des évangélistes y sont représentés un peu autrement que sur notre reliure; cependant, la structure de l'ensemble est semblable, y compris l'agencement et les cadres de l'image centrale et des motifs périphériques.

Dans certains cas, ces miniatures sont particulièrement proches de notre plat de reliure. Ainsi, la miniature frontispice de la Bible de Charles le Chauve, à la Bibliothèque Nationale de Paris (ms.

59. Cf. Goldschmidt et Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen...*, pl. XXIV, 61, p. 43.

60. H. Jantzen, *Ottonische Kunst*, Munich, 1947, p. 138, pl. IV; J. Hubert, J. Porcher, W.F. Volbach, *L'empire carolingien*, (Coll. Univers des Formes), Paris, 1968, fig. 139.

22. Mont Athos, Dionisiou, cod. 13, XIVe s., Descente aux Limbes.

lat. 1), de 869, montre, dans un médaillon central en forme de losange quadrilobé, le Christ en gloire entouré par les symboles des quatre évangélistes; dans les quatre lobes du losange sont figurés des prophètes, tandis que les quatre angles sont occupés par les évangélistes écrivant ou méditant (fig. 21). Sur un très grand nombre d'autres miniatures et reliures occidentales on ne voit que le Christ trônant dans une gloire et les symboles des quatre évangélistes, comme c'est le cas dans les Évangiles de Lothaire à la B. N. à Paris [61] ou sur deux plats émaillés de Limoges, dont l'un se trouve à la Walters Art Gallery à Baltimore et l'autre au Musée Cluny à Paris [62].

Il ne s'agit probablement pas d'un hasard si, parmi les œuvres appartenant à la sphère culturelle de Byzance, c'est une reliure arménienne de Cilicie qui se rapproche le plus de la nôtre en ce qui concerne la représentation des symboles des évangélistes. Les influences occidentales dans les

61. Cf. J. Hubert, J. Porcher, W.F. Volbach, *L'empire carolingien*, Paris, 1968, fig. 132.

62. Cf. M.-M. Gauthier, *Émaux du moyen âge*, Fribourg, 1972, p. 87, fig. 43.

[illegible] sur le relief. Cet [illegible] en pierre [illegible] dans la reliure de l'Évangile dit de Morozov. Quatre petites croix complètent cet ensemble.

Le plat inférieur (fig. 23) qui nous intéresse plus particulièrement, est décoré par le Christ trônant dans une gloire ronde, elle-même entourée par un médaillon quadrilobé. Tout autour du médaillon court l'inscription qui nous apprend la date et le nom du donateur de cet objet. Les lobes du médaillon sont couverts d'un motif décoratif composé d'un entrelacs de palmettes. Aux quatre coins de la reliure apparaissent des plaques aux bords élégamment dentelés : elles ont la forme de feuilles couvertes de rinceaux, sur lesquels se détachent les symboles des quatre évangélistes. De petites croix ont été ajoutées postérieurement à ce décor. Une autre reliure arménienne, de 1496, commandée par l'évêque Melkisetn de l'église de Sanin-Karapet de Mouch et décorée par les orfèvres arméniens Sourdat et Chahnabad et par l'abbé Karapet Baghchetsi[64] montre, sur le plat supérieur, four décors d'argent, une grande croix entourée par quatre autres plus petites et, dans les angles, les symboles des quatre évangélistes[65]. Le plat inférieur est décoré par une curieuse image de l'Ascension. On y voit le Christ trônant, les symboles des quatre évangélistes à ses pieds et deux anges adorants, plus bas apparaît la Vierge entre entourée par les apôtres.

Quelques miniatures proches de notre reliure.

Curieusement, une miniature-frontispice byzantine du XIVe siècle adopte un schéma qui rappelle à la fois les miniatures occidentales citées, la reliure dite de Morozov et, dans une certaine mesure, celle de Hromkla. Il s'agit du Cod. 13 de Dionisiou au Mont Athos (fig. 22)[66]. La miniature occupe une page entière, le fol. 1 v. de ce Lectionnaire, qui ne contient aucune autre image figurative. La Descente aux Limbes est représentée au centre de la page ; elle est entourée par un cadre en forme de losange composé de quatre grands lobes[69], semblables à ceux de la reliure d'Antélias (fig. 23) et de la couverture de l'Évangile dit de Morozov (fig. 1). Le sujet qui prend place dans ce médaillon est la Descente aux Limbes, comme sur la reliure de Morozov. Mais tandis que, sur cette reliure, on suivait des schémas très simplifiés pour figurer la scène, dans la miniature, elle correspond aux schémas plus narratifs en cours au XIVe siècle. On y voit de nombreux personnages derrière Adam, les prophètes-rois et saint Jean, un paysage de rochers, un énorme pan du manteau du Christ emporté par le vent et, plus bas, dans une sorte de grotte, deux anges enchaînant Satan. Les symboles des évangélistes sont absents, mais dans les quatre angles de la page, sont représentés les évangélistes écrivant, encadrés par d'importantes architectures. La structure formelle de l'ensemble et son contenu sémantique (un sujet de théophanie historique combiné avec les quatre évangélistes) sont tout à fait inhabituels dans la miniature byzantine. On est donc tenté de supposer que cette image a été influencée par un modèle occidental (cf. fig. 22), bien qu'elle témoigne du plus pur style byzantin de l'époque des Paléologues. La miniature de Dionisiou fait aussi très nettement penser à une reliure historiée. Cela tient à la présence, sur la même image, de sujets qui n'ont aucun lien direct entre eux, tels que l'Anastasis et les évangélistes[70], et aussi à l'armature de l'ensemble avec son système de cadres de séparation rappelant la reliure de Hromkla.

Cet exemple byzantin d'une miniature-frontispice influencée par une reliure ou un frontispice occidental n'est d'ailleurs pas tout à fait isolé. Ainsi, au XIVe siècle, la miniature-frontispice (fol. 2v.) du Cod. gr. n° 70 de la Bibl. Nat. d'Athènes[71] (fig. 24) nous montre cinq médaillons, dont celui du milieu, qui est le plus petit, enferme une croix ; les quatre autres sont sensés occuper les angles, mais remplissent en fait toute la page. On y voit les quatre évangélistes écrivant[72] ; ils se

24. Athènes, Bibliothèque Nationale, cod. 70.

tournent franchement le dos, sans se regarder, ce qui leur donne l'air de s'ignorer et les isole, comme s'ils n'appartenaient pas à une seule et même décoration. Ce trait absurde permet de penser qu'il s'agit là de l'imitation d'un modèle qui n'était pas familier au peintre. A Byzance, les évangélistes écrivant qui occupent un même champ figuratif sont représentés face à face. En Occident, on emploie, par contre, assez souvent une deuxième formule qui les montre vus de dos, mais tournant la tête les uns vers les autres. C'est probablement un modèle de ce type — miniature en pleine page ou reliure — qui a été mal interprété par l'artiste grec. Le schéma d'ensemble de la miniature d'Athènes frappe également par la taille des

63. Cf. S. Der Nersessian, *Western iconographic themes in Armenian Manuscripts*, in *Mélanges Henri Focillon, Gazette des Beaux-Arts*, VIe série, XXVII, juil.-déc. 1955) pp. 71-94 ; *id.*, *Miniatures ciliciennes*, in *Études byzantines et arméniennes*, 1973, Louvain, pp. 509-515 ; *id.*, *The Kingdom of the Cilician Armenia*, in *Études byzantines et arméniennes...*, pp. 329-352 ; *id.*, *L'art arménien*, chap. IV : le royaume de Cilicie.

64. Cf. S. Der Nersessian, *Le reliquaire...*, p. 715 sq.

65. Cf. *Ibid.*, p. 716, fig. 474.

66. Cf. A.J. Kakovkin, *Pamjatnik srebrodelja konca XV veka iz Tarona*, in *Vestnik Matenadarana* n° 11, 1973, pp. 263-270, pl. I.

67. Les symboles des évangélistes figurés dans les angles des plats de reliure semblent avoir été courants en Arménie. On les trouve en tous cas très souvent à cet emplacement (avec la croix au milieu du plat) dans les reliures arméniennes du XVIe et XVIIe siècle (cf. S. Der Nersessian, *The Chester Beathy Library. A Catalogue of the Armenian Manuscripts*, Dublin, 1958, pl. 63 a. H. Ter Ghévondian, *Le maître de T'uma, un orfèvre arménien inconnu du XVIIe siècle*, in *Revue des Études Arméniennes*, vol. III, pp. 143-146 ; S. Der Nersessian, *Notes sur quelques reliures arméniennes du XVIe-XVIIe siècle, in Revue des Études arméniennes*, t. IV, 1967, pp. 121-124.

68. Cf. *The Treasures of Mont Athos. Illuminated Manuscripts*. I. Athènes, 1973, fig. 28, p. 399. Voir aussi V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967, p. 482, note 113.

69. Le cadre à quatre lobes appliqué à une miniature n'est pas fréquent à Byzance, mais il existe (voir, par exemple, le ms. gr. de la Bibl. Marc. de Venise, fol. 191 v. avec Moïse recevant les Tables de la Loi (cf. Der Nersessian, *La fête de L'Exaltation de la croix*, in *Études...*, p. 109-112, fig. 132), mais là aussi le feuillet en question rappelle à la fois les reliures et les œuvres occidentales.

70. Comme on le sait, les évangélistes ont une place tout à fait précise dans les miniatures byzantines. On les représente soit séparément, chacun au début de son Évangile, et c'est de loin le cas le plus fréquent, soit les quatre ensemble sur une page, divisée à cet effet en quatre champs de forme carrée ou rectangulaire, et beaucoup plus rarement, dans quatre médaillons

71. Cf. P. Buberl, *Die Miniaturhandschriften der Nationabibliothek* in *Athen*, in *Denkschriften der Kaiserl. Akademie Wien*, vol. 60, Vienne, 1917, p. 22, n° 70, pl. XXIX, A. 79, fol. 2.

72. Le thème de la croix (avec ou sans un médaillon figurant le Christ sur le croisement des branches de la croix) et les quatre évangélistes dans des médaillons était assez fréquent dans les manuscrits illustrés coptes du Moyen Age et dans des manuscrits et des reliures en Occident. Des reliures et des frontispices carolingiens, othoniens et romains montrent le même thème et une iconographie analogue. Il suffira d'en citer ici deux exemples, telles que la reliure de l'Évangéliaire de Saint-Gauzelin à Nancy (cf. *L'an mille...*, fig. 276), ou une autre, très semblable, de l'Évangéliaire de Saint-Lebuin (XIIe s.) au Musée Archiépiscopal d'Utrecht (cf. *Rhin-Meuse, Art et civilisation 800-1400*, Cologne-Bruxelles, 1972, p. 305). Seulement, dans toutes ces images il s'agit d'une grande croix qui partage le champ pictural en quatre compartiments où s'inscrivent les médaillons avec les évangélistes comme on le voit, par exemple, sur la miniature en pleine page de l'Évangéliaire copte-arabe, provenant du monastère Saint-Antoine-du-Désert, daté de 1204-1205 et actuellement à la Bibliothèque Vaticane, ms. copte 9, fol. 20 v (cf. J. Leroy, *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés*, Paris, 1964, pl. 100. Voir aussi les pl. 36, 93, 97,2).

[illegible] dans l'Évangile dit de Morozov lui-même. Au début de chaque Évangile on voit, en effet, le symbole de l'évangéliste tenant le livre, à l'intérieur d'un médaillon qui occupe toute une page [73] (fig. 25). Ces images sont suivies par la représentation, toujours en pleine page, de l'évangéliste en personne, écrivant ou dictant [74]. Les inscriptions sont en grec, mais russifiées, tandis que les inscriptions sur les livres ouverts des évangélistes sont en russe. Il est donc permis de penser que les miniatures ont été exécutées par des peintres grecs ayant vécu en milieu russe ou par des peintres russes copiant un modèle byzantin. Il s'agit là de schémas iconographiques uniques pour lesquels nous ne connaissons pas de parallèles dans l'art byzantin [75]. Dans le cadre de cette recherche, ils ne seront pas davantage analysés, mais l'existence des symboles des évangélistes comme images indépendantes à l'intérieur du manuscrit et leur apparition quelque peu insolite sur la reliure pourraient bien être liées.

Les Maîtres de Novgorod et la reliure post-byzantine en Russie.

Si l'on tient compte de ce qui a été exposé plus haut, il ne semble pas douteux que la reliure de l'Évangile dit de Morozov représente un ensemble décoratif complexe où se rencontrent deux traditions : la byzantine (Descente aux Limbes entou- [illegible] Postnikova-Losseva et Protassieva attribuent la confection de la reliure de l'Évangile de Morozov à des maîtres de Novgorod venus à Moscou [76]. Cette conclusion est basée sur les observations concernant la technique employée pour notre reliure et sur une analyse stylistique qui met l'accent sur les motifs ornementaux de type novgorodien qu'on y trouve [77], enfin sur l'expression extrêmement laconique et pourtant vigoureuse, dont témoigne le médaillon central avec la Descente aux Limbes. Un fait plus général rend cette hypothèse particulièrement plausible : c'est l'influence reconnue des orfèvres novgorodiens sur les objets en métal précieux exécutés à Moscou au xve siècle. S'il en est ainsi, ces maîtres ont dû s'inspirer, quant à l'iconographie, d'un modèle byzantin où une sorte de symbiose entre la tradition byzantine et les schémas occidentaux avait déjà été réalisée. De telles œuvres existaient à Byzance même [78], et encore davantage dans certaines régions périphériques de son aire d'influence, comme la Cilicie [79]. Bien entendu, notre artiste a pu également opérer lui-même l'intégration des éléments occidentaux dans le schéma byzantin, en les empruntant directement à une œuvre occidentale dont la présence à Novgorod ou à Moscou n'aurait rien d'étonnant au début du xve siècle.

Les maîtres russes de l'époque post-byzantine ne reprendront d'ailleurs pas ce modèle. On s'en inspire peut-être assez vaguement dans la reliure du prince Mstislav, exécutée à Novgorod en 1551 et trouvée au «Savin monastir» [80]. Le milieu du plat est occupé par un cadre en losange polylobé ; à l'intérieur, on voit le Christ en buste entouré par quatre médaillons avec les évangélistes tenant leurs livres et deux archanges en pied tenant le sceptre et le globe. Un séraphin à six ailes occupe la partie supérieure et inférieure du losange [81]. De part et d'autre du médaillon central, la Vierge et saint Jean figurés en buste et en prière, évoquent — avec les archanges et le Christ bénissant — une Déisis. Des saints en buste occupent les angles et le reste de la surface du plat. Tout en haut de ce plat apparaît l'Hétimasie. Cet exemple restera aussi isolé que l'est la reliure dite de Morozov.

25. Moscou, Évangile dit de Morozov, le symbole de l'évangéliste.

La plupart des maîtres russes d'époque post-byzantine (xvie-xviie s.) s'en tiennent à un schéma unique, extrêmement stable, où seuls quelques détails varient. On y voit le Crucifiement au milieu du plat supérieur (mais la scène est relativement petite et ne dépasse pas le centre du plat) et les évangélistes écrivant dans les angles. Ces cinq images sont presque toujours cernées par des cadres en accolade, typiques pour les œuvres russes dès la fin du xive - début xve siècle [82]. Dans la partie supérieure du plat apparaît soit la Trinité [83], soit l'Hétimasie [84] ou encore des séraphins [85]. Parfois, des archanges en pied s'associent à ces représentations.

73. Ces images figurent sur les fol. 2 v., 51 v., 100 v., 128 v.

74. Par exemple, le symbole de l'Évangéliste Jean occupe le fol. 2 v., tandis que Jean dictant à Prochorus, entouré par un paysage de rochers, est figuré sur le fol. 4 (cf. Postnikova - Losseva et Protassieva, *op. cit.*, p. 136, sq.

75. Ceci doit être compris à l'exclusion d'un autre manuscrit russe, l'Évangile de Hitrovo qui est, iconographiquement parlant, identique à celui de Morozov. Le manuscrit de Hitrovo a appartenu en 1677 au bojar russe Bogdan Mateević Hitrovo, dont il porte le nom. Il se trouve à la Bibliothèque d'État Lénine f. 304, nº 8657. En réalité, cet Évangile, ainsi que celui de Morozov, appartiennent à un groupe plus large d'Évangiles enluminés à la fin du XIVᵉ-début XVᵉ siècle. Ce groupe est composé de deux autres Évangiles : celui ayant appartenu au bojar Fevdor Andreević Koški (Moscou, Bibl. d'État Lénine, f. 304, nº 8654) et celui provenant du monastère Andronikov (Moscou, Musée historique, nº 436). Sur ce groupe de miniatures voir A. Suirin, *Drevnerusskaja miniatjura*, Moscou, 1950, p. 64, sq.; V.N. Lazarev, *Etjudi Feofane Greke*. pp. 143-165; *id.*, *Feofan Grek*, Moscou, 1961, pp. 69-85.

76. Postnikova-Losseva et Protassieva, *op. cit.*, pp. 133, 171-172.

77. Des comparaisons avec des icônes-pendentifs russes en bois sculpté du XVᵉ siècle permettent de reconnaître l'identité de facture qui relie la reliure de Morozov à ces œuvres (cf. *Ibid.*, p. 160); l'analyse du filigrane et des motifs ornementaux dont il est composé fait apparaître sa parenté avec des œuvres d'orfèvrerie de Novgorod (cf. *Ibid.*, p. 161).

78. Comme on le voit, dans le Cod. 13 de Dyonisiou (fig. 20), par exemple.

79. Cf. les reliures d'Antélias (fig. 21) et de Mouch (p. 131 et notre note 63). On pourrait leur ajouter la reliure du début du XVᵉ siècle de l'Évangile 76791 du Matenadaran, de 1307. Elle est décorée par le Crucifiement (plat supérieur) et la Déisis avec le Christ debout (plat inférieur). Le Crucifiement se distingue par deux traits typiquement occidentaux : le nimbe du Christ est remplacé par la couronne d'épines et ses pieds sont croisés l'un sur l'autre et retenus par un seul clou (cf. A.J. Kakovkin, *Obrasi armjanskogo hudožestvennogo srebra XV veka*, in *Vestnik Matenadarana*, nº 9, 1969, pp. 163-171. Il est, par ailleurs, frappant de voir combien la représentation des symboles des évangélistes est courante dans l'art arménien, qu'il s'agisse de sculptures, de bas-reliefs décorant des façades, de miniatures ou de reliures. Voir les reproductions de telles œuvres chez S. Der Nersessian, *l'Art arménien...*, par exemple, p. 187, fig. 155, 158, 176, etc.

80. Cf. Postnikova-Losseva, *Srebrjanoe dela v Novgorodi XVI i XVII vekov*, in *Drvnerusskoe iskusstvo*, Moscou, 1968, pp. 307-346.

81. La présence des séraphins est un trait que l'on ne voit pas sur les reliures antérieures au XVᵉ siècle, et nous n'avons pas trouvé d'exemple antérieur à la reliure de l'Évangile dit de Morozov, où des chérubins sont également présents.

82. Voir deux exemples de ce schéma sur la reliure du monastère « Solovetski », des années 70-80 du XVIᵉ siècle, et sur celle du XVIIᵉ siècle trouvée dans le même monastère. Comme c'est le plus souvent le cas, les représentations figuratives sont en émail. Cf. G.H. Bočarov et N.P. Gorina, *Ob ednoi grupe novgorodskih izdelii konca XV i XVI veka*, in *Drevnerusskoe iskussto*, Moscou, 1977, pp. 291-320; illustrations pp. 312, 316.

83. Par exemple, la reliure de Christophore au Musée Russe à Leningrad (XVᵉ-XVIᵉ s.), cf. K.V. Kornilović, *Ob cklade Christoforova evangelie*, in *Drevnerusskoe iskusstvo...*, 1963, pp. 173-183.

84. Cf. La reliure du prince Mstislav, déjà citée.

85. Par exemple, la reliure provenant du monastère

Les reliures post-byzantines en Russie adoptent avec un schéma dérivé de celles du XIVe-XVe siècle, répandues dans tout le monde byzantin. Comme nous avons pu nous en rendre compte, ces pièces étaient décorées le plus souvent par le Crucifiement, la Deisis, l'Anastasis et, parfois, par les évangélistes dans les angles de l'un ou de l'autre plat. Seules les reliures arméniennes du XVe et XVIe siècle [86] continuent à reproduire le type de décoration de la reliure exécutée à Antelias, en 1254, si proche de celle de Morozov par la représentation des symboles des évangélistes, et sans doute influencée, comme elle, par des œuvres occidentales.

Conclusion

L'étude de la couverture de l'Évangile dit de Morozov a permis de reconstituer, à travers des œuvres particulièrement significatives, les principales étapes de l'évolution des schémas iconographiques utilisés pour les reliures byzantines. Cette évolution peut être qualifiée de logique dans la mesure où, d'une part, elle correspond aux grands courants qui ont marqué successivement l'art byzantin, et de l'autre, elle exprime des thèmes et des sujets qui sont particulièrement bien adaptés au contenu des livres que l'on recouvrait, aux dogmes fondamentaux de la foi, voire aux motivations des donateurs.

Marquée d'abord par la Croix, sceau du Christ et signe du Salut, la reliure se transforme au Moyen Âge. La Croix reçoit d'abord le Crucifié, puis on lui ajoute les principaux protagonistes du Crucifiement. Cette image demeure longtemps hiératique et symbolique, pour devenir ensuite un récit. A peu près au même moment, on prend l'habitude de compléter ce récit du Crucifiement par la représentation, sur le plat inférieur, de la scène qui lui donne tout son sens : la Descente aux Limbes, image de la Résurrection et de la Rédemption qui souligne que la victoire du Christ est avant tout un triomphe sur la mort. On montre ainsi sur les deux plats toujours l'évangile, les événements-clefs de l'histoire du Salut sur l'un, mais déjà réunir sur un même objet à l'époque arménienne, comme on le voit par exemple sur les ampoules de Terre Sainte.

L'anastasis du plat inférieur est parfois remplacée par un autre sujet à signification, sinon équivalente, du moins complémentaire, puisqu'il illustre une plaidoirie en faveur de l'homme et de son accession à la vie éternelle. Il s'agit bien entendu de la Deisis qui parvient à exprimer – mieux que toute autre image du répertoire byzantin – l'importance du donateur ou d'associé ainsi à celles du genre humain. Ces trois représentations se rencontrent aux XIVe et XVe siècles. A Byzance, on leur associe le cycle des Grandes Fêtes dans le sacre. En Arménie, la Deisis est remplacée – assez exceptionnellement il est vrai – par une image de l'Ascension, les quatre évangélistes en pied ou une image du cycle des Grandes Fêtes. En Géorgie, on trouve dès le XIIIe siècle des images de l'intercession du saint en lui des variantes ou des fervées de la Deisis (les apôtres Pierre et Paul en prière).

Enfin, les images des évangélistes, abandonnées depuis les diptyques en ivoire à cinq compartiments, réapparaissent aux XIIIe-XIVe siècles. Une influence des reliures et des miniatures-frontispices occidentales se manifeste dans certains cas lorsqu'on remplace les évangélistes par leur symbole. D'une manière générale, l'époque post-byzantine ne les retiendra pas, sauf peut-être en Arménie. Dans le cadre de cette évolution assez cohérente, la reliure de l'Évangile dit de Morozov apparaît comme le produit raffiné et tardif d'un croisement d'influences (Byzance-Occident) et probablement d'écoles (Novgorod-Moscou), mais aussi comme une sorte d'aboutissement ou de résumé de ce qui a marqué les œuvres de sa catégorie au cours des siècles, dans les lieux très divers de ce qu'il est convenu d'appeler le monde byzantin.

Paris TANIA VELMANS.

Borovski, de 1533 et celle de l'Évangéliaire du monastère Saint-Georges (Juriev manastir) du XVIe siècle (cf. Bočarov et Gorina, *op. cit.*, respectivement pp. 292 et 294).

86. Cf. note 67.

An Illuminated Manuscript from the Nicaean Era

par Ioannis SPATHARAKIS

The Tetraevangelion Sinait. gr. 198 [1] is decorated with ten simple Canon Tables on ff. 2v - 7r (Fig. 1, f. 6r), four full-page evangelists on ff. 8v, 74v, 120v and 199v (Figs. 3-6), three simple headbands on ff. 9r, 75r and 200r, and one *pyle* on f. 121r (Fig. 2). The only miniature hitherto published, representing the evangelist John with the donor Germanos, a monk, has been dated to the 14th century, as has the entire manuscript [2].

A first-hand examination of the codex has yielded information which may be of some value for Byzantine art historians and paleographers. On the lower part of the Canon Table on f. 6r one finds that the name of the scribe of the manuscript is given (Fig. 1). The unusual position of this entry explains why it has previously escaped the attention of scholars. The entry is on yellow water colour, a medium which was often used to accentuate important passages or words, and it runs as follows : εὐχου ἀδελ(φὲ) ὁ τούτο ἐντυχάνον γεωργ(ίω) ἱερὶ καὶ νομικῶ τῆς λίμνος *(sic)* τὸ καὶ γράψαντ(ι) σπουδ(ῆ) πολλὴ καὶ πόθ(ω) ὅπως εὑρὶ ἄνεσιν ἁμαρτιμάτων ἀμήν. The name of the scribe appears once more at the end of the Gospel of Mark on f. 119v : Γεώργιος θύτης. Thus the scribe George, who is otherwise unknown, was a priest and notary of Limnos – most probably the island of Lemnos [3].

Unfortunately the inscription does not give the date of the completion of the codex. This, however, can be approximately established by the entries on ff. 7v – 8r, which are written by later hands. I will transcribe here only those by the first hand which alone are of importance for dating the manuscript :

† μηνὶ φευρουαρίω κ΄ ἡμέρα σαββάτου ἑσπέρας τῆς ἀποκρέω ἔτους ϛψνϛ΄ (1248) ἐγεννήθη ὁ υἱός μου ὁ κωνσταντῖνος ὁ λιπαρός.

† μηνὶ ἰουνίω κδ΄ τοῦ τιμίου προδρόμου ἔτους ϛψνζ΄ (1251) ἰνδ. ζ΄ ἐγεννήθη ὁ υἱός μου ὁ ἰωάννης.

† μηνὶ ἀπριλλίω κ΄ τῶ ἁγίω καὶ μεγάλω σαββάτω ἔτους ϛψξα΄ (1253) ἰνδ. ια΄ ἐγεννήθη ἡ θυγάτηρ μου ἡ κυρᾶ καλῆ (Βαρσακιτήας in different ink)

† μηνὶ νοεμβρίω δ΄ ἔτους ϛψξγ΄ (1254) ἰνδ. ιγ΄ ἐκοιμήθη ὁ ἅγιος αὐτοκράτορ μέγας βασιλεὺς τῶν ῥωμαίων, ἰωάννης ὁ δούκας. ἐυασίλευσεν δὲ ἔτι ἐν τῶ βίω τούτω, ἔτη λγ΄.

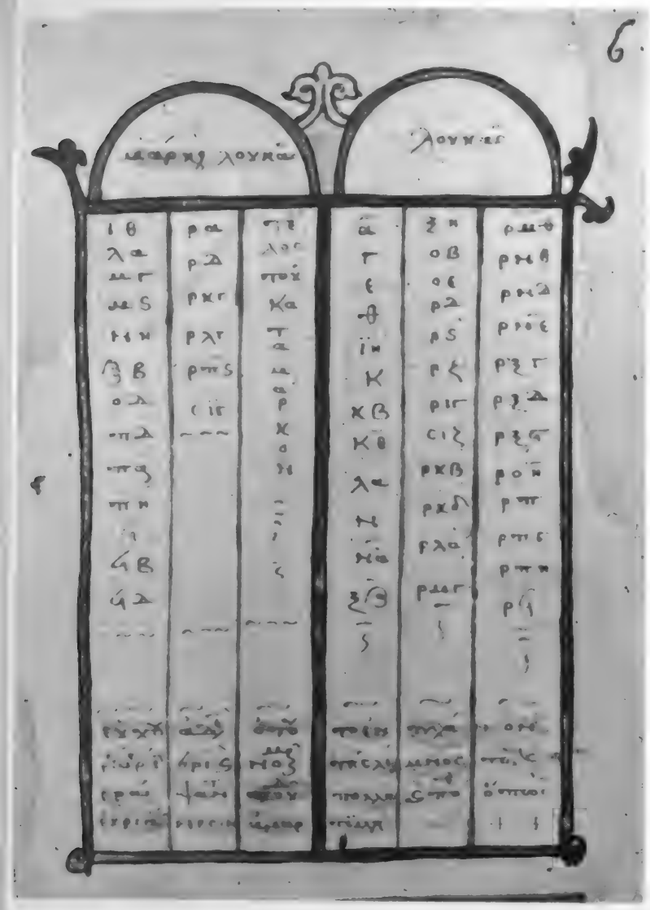
† ἀντ' αὐτοῦ δὲ ἐυασίλευσεν ὁ υἱὸς αὐτοῦ θεόδωρος δούκας ὁ λάσκαρης ἄγων τὴν ἡλικίαν ἐν τῶ λγ΄ ἔτη. ὁ θεὸς ὁ ἅγιος στεραιώσει τὴν βασιλείαν αὐτοῦ μέχρι συντελείας αἰῶνος καὶ ἐν τῶ μέλλοντι χαρήσει αἰώνιον ζωήν. The entries are written in chronological order, the earliest being 1248 and the latest 1254. Another series of entries by a variety of hands go up to 1285 and mention the family names of Liparos again, Mylodeas (?), Yaleas and Ducas. The entries transcribed above may each have been written at a different time, i.e., in the year mentioned in the entry, or all at the same time, in or very shortly after 1254, as the invocation for Theodore II Lascaris

My thanks are due to prof. H. Ahrweiler, N. G. Svoronos, H. Hennephof, Ch. Astruc, J. Darrouzès and L. Gallagher for their valuable contribution to this article. All photographs come from the Library of Congress, Washington, except fig. 2 which was made by myself.

1. Paper, ff. 256, 172 × 130 mm.

2. V. Gardthausen, *Catalogus Codicum Graecorum Sinaiticorum*, Oxford, 1886, 39. W.H.P. Hatch, *The Greek Manuscripts of the New Testament at Mt. Sinai*, Paris, 1932, pl. LXII. H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft* (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philos.-histor. Klasse, Jahrgang 1970, 1. Abhandlung), Heidelberg, 1970, 39-40, 50, fig. 20. I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscrits* (Byzantina Neerlandica 6), Leiden, 1976, 87-89, 244, 246, fig. 56. However, K.W. Clark, *Checklist of Manuscripts in St. Catherine's Monastery, Mt. Sinai*, Washington, 1952, 3 and 24, has placed the manuscript in the 13th century.

3. The anorthography of the scribe makes one wonder whether he means some other place than Lemnos. Other possibilities would be : Limnia (Trebizond), Limne (near Smyrna) and Limna (location unknown). The nominative of Limnos can only be Limno, which is not correct Greek, but is a form not unknown in the *demotike* language. The above mentioned places are cited, among others, by : F. Miklosich, I. Müller, *Acta et diplomata Graeca medii aevi*, [6] Vindobonae 1860-90 (1968), I, 70 (Limnia, 1317 A.D.).
Γ.Α. Ῥάλλης, Μ. Ποτλῆς, *Σύνταγμα τῶν θείων καὶ ἱερῶν κανόνων*,[6] Ἀθῆναι 1852-59, V, 101, mentions Michael, bishop of Limne (1197 A.D.); it is not certain if this is the village Limne, located North of Smyrna by H. Ahrweiler, *L'histoire et la géographie de la région de Smyrne entre les deux occupations turques (1081-1317) particulièrement au XIIIe s.* in *Travaux et mémoires*, 1, Paris, 1965, 1-204, esp. 66 n. 332 and 70, n. 366. R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins*, Paris, 1975, 439 n° 106, monastery of Theotocos of Limna, mentioned in a list of the Council of Nicaea in 787 A.D.



1. Canon Table with scribe's name, Sinait. gr. 198, 6r.

2. Beginning of Luke, Sinait. gr. 198, 121r.

3. Matthew, Sinait. gr. 198, 8v.

4. Mark, Sinait. gr. 198, 74v.

suggests. Thus, the year 1254 can be taken as providing a *terminus ante quem* for the execution of Sinait. gr. 198. The manufacture of the manuscript cannot be placed earlier than the turn of the century, because the style of the miniatures, which I will discuss later, would be out of place in the 12th century. The first half of the 13th century is the most probable period for the emergence of such a style. We are thus in possession of a manuscript with illustrations of considerable quality which was executed when Constantinople was under Latin occupation.

The evangelists are shown seated except in the case of John, where the iconography was modified to suit a dedicational representation (Fig. 6). Matthew is depicted dipping his pen in ink, Mark writing and holding the lectern with his left hand, and Luke again shown writing, types which had already existed at an earlier period (Figs. 3-5). There are characteristics in these evangelist portraits, which suggest that they may be high quality copies of models from the period of the Macedonian Renaissance or perhaps even earlier. The figures are recognisably three-dimensional with acceptable proportions and are painted in bright colours. The voluminous folds appear naturalistic and soft with shades flowing from dark to light. The linearism, characteristic of the end of the 12th century, has been almost totally disregarded. The same pictorial style is also noticeable in the plastically modelled faces. The architectonic background, with its hanging curtains, is painted in perspective. Aside from the dominant Greek elements, one finds a number of Werstern features, which is perhaps not surprising in an island occupied by the Latins [4]. The dots on the haloes can be paralelled in other Byzantine works or art; the radiate haloes are however unique by Western. The pose of the figure of Luke (Fig. 5) is reminiscent of that of Matthew in the Carolingian Coronation Gospels in the *Weltliche Schatzkammer* of Vienna, with the name of a certain *Demetrius Presbyter* entered in gold letters on the margin of f. 118r [5]. Demus has already suggested that the style of this Gospel book, alien to the court of Charlemagne, was introduced by Greek artists [6]. We do not possess a Greek manuscript with evangelist portraits from before 800 A.D. close to the model of the Coronation Gospels, but the Sinai Luke is without doubt a close copy of the archetype. One may not exclude the possibility that the sources available to the Nicaean artists were not only models from the Macedonian Renaissance, but also from antiquity. Luke is seated on a low stool and writes with his knee raised high by the use of a footstool, a way of writing common in the classical world [7]. The antiquarian aspirations of the Nicaean court are evident

4. H. Ahrweiler, *Byzance et la mer*, Paris, 1966, 309, n. 4.
5. W. Koehler, *Die Karolingischen Miniaturen III: Die Gruppe des Wiener Krönungsevangeliars — Metzer Handschriften*, Berlin, 1960, pl. 18.
6. O. Demus, *Byzantine Art and the West*, London, 1970, 60-65, fig. 64.
7. B.M. Metzger, « When did Scribes begin to use Writing Desks? » *Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongresses, München, 1958*, ed. F. Dölger, H.-G. Beck, München, 1960, 355-62, esp. 355.

5. Luke. Sinait. gr. 198, 198v.

6. John and the monk Germanos, Sinait. gr. 198, 199v.

from the scholars' use for the word "Hellenes" as a term suitable for medieval Greeks [8].

The art of book illustration in the Nicaean period remains almost entirely unexplored. Weitzmann suggested that a group of manuscripts related to the tetraevangelion Athen. 118 could have been executed in Constantinople over this period [9]. This early dating for the group has not gone undisputed [10]. Papadaki-Oekland has recently published the photographs of a lost manuscript from Smyrna whose evangelist portraits belong to this group, and which is dated to 1298 [11]. The so-called "Family 2400," which now comprises about thirty manuscripts of rather low artistic value, was at one time associated with the "Nicaean School" [12]. The dating here was based on the New Testament manuscript Coislin 200, which was believed to have been presented to the King of France, Saint Louis, by the Emperor Michael VIII [13]. The Latin entry (f. 2r), from

8. See now M. Angold, *A Byzantine Government in Exile. Government and Society Under the Laskarids of Nicaea (1204-1261)*, Oxford, 1975, 29-31, where also the older bibliography.

9. K. Weitzmann, « Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest », *Gazette des Beaux-Arts*, 86 (1944) 193-214, reprinted in *idem, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago-London, 1971, 314-34.

10. O. Demus, « Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei », *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress*, München, 1958, 19-20. Belting, *op. cit.*, 61-62.

11. Σ. Παπαδάκη-Oekland, « Οἱ μικρογραφίες ἑνὸς χαμένου χειρογράφου τοῦ 1298 », *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, Περίοδος Δ΄ Τόμος 8 (1975-76) 29-54.

12. E.J. Goodspeed, D.W. Riddle, H.R. Willoughby, *The Rockefeller McCormick New Testament*, [3] Chicago, 1932. E.C. Colwell, H.R. Willoughby, *The Four Gospels of Karahissar*, [2] Chicago, 1936. H.R. Willoughby, « Codex 2400 and its Miniatures », *Art Bulletin*, 15 (1933) 3-74.

which the above conclusion was drawn, is however, written by a later hand and cannot be used to date this manuscript. More recently, the "Family 2400" has been placed mainly in the second half of the 12 century [14], on the basis of stylistic comparisons with two manuscripts from Cyprus: Barb. gr. 449 from 1153 [15] and a manuscript in the Kraus Collection at New York (*olim* Hagias of Andros no. 32) [16], written in 1156 by the same scribe, Manuel Hagiostephanites [17].

The Sinai tetraevangelion now gains in importance, because along with two other dated manuscripts of comparable quality [18], it can provide a nucleus for the attribution of other manuscripts to the Nicaean period, a task which remains to be undertaken. The evidence available would nevertheless suggest that the mature "Palaeologan" style can be shown to have had its roots in the art of the Nicaean era.

Ioannis SPATHARAKIS

13. *Bibliothèque Nationale, Exposition Byzantine*, Paris, 1931, n° 94. Goodspeed, etc., *op. cit.*, index, pls. CXVI, CXXIII, CXXV. R. Devreesse, *Le Fonds Coislin*, Paris, 1945, 177-79. Catalogue of the Exhibition *Byzance et la France médiévale. Manuscrits à peintures du IIe au XVIe siècle*, Paris, 1958, 30-31, n° 47.

14. See the unpublished dissertation of A. Weyl Carr, *The Rockefeller McCormick New Testament*, University of Michigan, 1973, 11-100, and now A. Cutler, A. Weyl Carr, « The Psalter Benaki 34.3. An unpublished illuminated manuscript from the Family 2400 », *Revue des Études Byzantines*, 34 (1976), 281-223, esp. 306.

15. S. de Ricci, « Liste sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèca Barberina », *Revue des bibliothèques*, 17 (1907) 34. M. Vogel, V. Gardthausen, *Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance*, Leipzig, 1909, 274, n. 3. A. Frantz, « Byzantine Illuminated Ornament », *Art Bulletin*, 16 (1934) 43-76, esp. 59, pl. VIII 9-11. Colwell-Willoughby, *op. cit.*, 4, 12-14, 26, etc., pl. X (f. 8r). Goodspeed — Riddle — Willoughby, *op. cit.*, index, figs. 100-101 (ff. 7v-8r). V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, 254 n. 51. P. Canart, V. Peri, *Sussidi bibliografici per i manoscritti Greci della Biblioteca Vaticana* (Studi e testi, 261), Città del Vaticano 1970, 152, with the older bibliography. S. Der Nersessian, « Recherches sur les miniatures du Par. gr. 74 », *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 21 (1972) 109-17, esp. 114. K. and S. Lake, *Dated Greek Minuscule Manuscripts to the Year 1200*, Boston, 1938, VIII, 13, pl. 583 (f. 246v the colophon). Cutler-Weyl Carr, *op. cit.*, 307, 314, 16. Σ. Λάμπρος, « Κατάλογος τῶν ἐν τῇ κατὰ τὴν Ἄνδρον μονῇ τῆς Ἁγίας Κωδίκων », *Ἐπετηρὶς τοῦ Φιλολογικοῦ Συλλόγου Παρνασσοῦ*, 2 (1898) 136-235, esp. 167-69 Vogel-Gardthausen, *op. cit.* 274. J. Darrouzès, « Autres manuscrits originaires de Chypre », *Revue des Études Byzantines*, 14 (1957) 135, n° 8. M. Richard, *Répertoire des bibliothèques et des catalogues des manuscrits grecs*, Paris, 1958, 29. Cottet, *Collection Birkigt, Geneva, Nov. 10. 1967*, n° 2. Cutler-Weyl Carr, *op. cit.* 315, n. 64, 317.

17. The redating of the Family 2400 to the second half of the 12th century seems to me essentially correct. However, I should like to draw attention here to two points: The placing of such a great number of illuminated manuscripts in the provinces would leave the capital almost denuded of illuminated manuscripts over this period and, given the indisputable importance of metropolitan patronage in Byzantine art, this cannot stand statistically. Equally, the two dated manuscripts of 1153 and 1156 from Cyprus are not necessarily the earliest in the group and perhaps represent an intermediate stage of stylistic evolution within the group. These observations are, of course, restricted to the implications of this redating, and are not based on a detailed examination of the group, the study of which is in good hands.

18. The other two manuscripts are: 1. The Psalter and New Testament Sinait. gr. 2123 from 1242, which is again not entirely free from Western elements: W. Beneševič, *Catalogus manuscriptorum Graecorum qui in monasterio Sanctae Catharinae in Monte Sinai asservantur, Tomus I et III*, Petropoli, 1911 (1965), I, 81-89, n° 71. *Idem, Monumenta Sinaitica archaeologica et palaeographica*[2], Petropoli, 1925, I, 47ff., pls. 33-36. Clark, *op. cit.*, 16 and 32. Belting, *op. cit.*, 52-53, 64, 88-92, fig. 52 (30v John VIII). K. Weitzmann, *Illustrated Manuscripts at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai*, Collegeville, 1973, 24-25, figs. 33-34 (84v St. Paul, 30v). Spatharakis, *op. cit.*, 51-53, 91, 154, 236, figs. 19-20 (30r Michael VIII, 30v), with bibliography. Papadaki-Oekland, *op. cit.*, 42 and 52, pls. 22 (44v Mk), 31 (49r Lk). 2. The unpublished Ephraim MS. Pantokrator 86 from 1227, which contains the bust figure of a monk and a standing saint in deesis: S. Lambros, *Catalogue of the Greek Manuscripts of Mount Athos*[2], Cambridge, Mass. 1895-1900 (Amsterdam, 1966), 101. Weitzmann, *Studies*, 330 n 72, mentions two other dated manuscripts of lesser quality: Athens, Benaki Museum, 34.4, 1244 A.D. and Brescia, Bibl. Queriniana, A III, 1257 A.D. One may add Athens, Gennadeios Library, 1.5, 1226 A.D. from Caesaria with four evangelist portraits in a provincial style of lesser quality. Reproductions in E. Zomarides, *Die Dumba'sche Evangelien Hs. vom Jahre 1226*, Leipzig, 1904, and in *Collection H. Stathatos*, Limoges, 1957, 79, pls. XIV-XV.

Les étapes successives de construction du Protaton au Mont Athos *

par Paul M. MYLONAS

1. Karyés au 19e siècle. (photo).

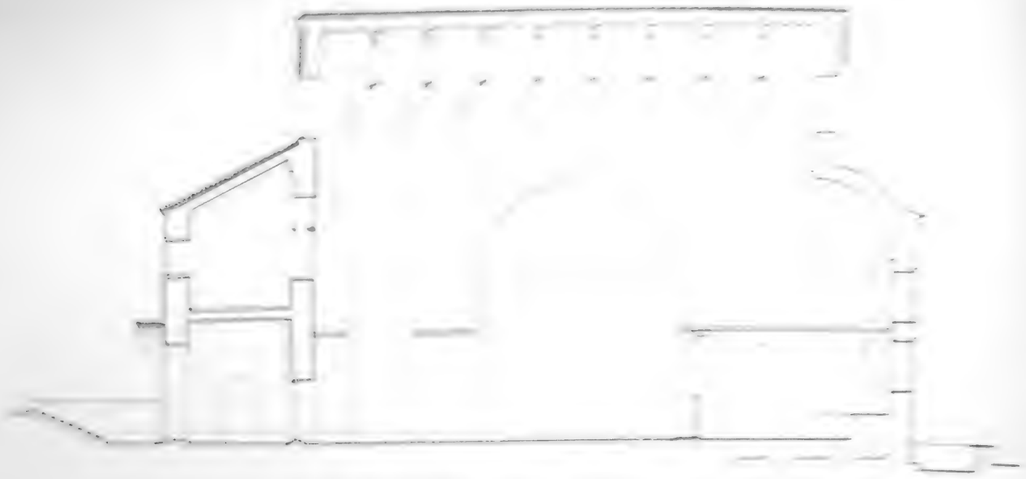
L'église du Protaton qui est indéniablement le monument le plus ancien du Mont Athos se trouve à Karyès, la capitale de la Sainte Montagne, située presque au centre de la péninsule. L'église prit son nom du *Protos*, c'est-à-dire du chef de l'amphictyonie des ascètes, dont cette église était le siège.

Les sources écrites, ainsi que l'observation du monument permettent d'affirmer qu'il a subi des altérations importantes pendant son existence qui s'étend sur plus de dix siècles. Beaucoup de savants, dont Choisy, Millet, Dölger, Xyngopoulos [1], le considèrent comme une basilique. Pourtant sa distribution actuelle, après les travaux de restauration effectués en 1955, ainsi que sa forme juste avant cette date, sur laquelle étaient basées les différentes études, montrent qu'un bâtiment quasi-cruciforme se superpose à une basilique conventionnelle (fig. 5). Le désir de savoir si le Protaton a jamais connu la forme basilicale courante — à charpente ou voûtée en berceau — ainsi que la qualité admirable de ses fresques, nous ont incité à entreprendre une étude particulièrement attentive de ce monument, étude dont nous livrons ici les premières remarques [2].

* Une première esquisse de cette recherche a fait l'objet d'une conférence à Dumbarton Oaks, le 23 mars 1971.

1. A. Choisy, *Histoire de l'Architecture*, 2e éd., Paris, 1954, p. 38, fig. 7. F. Dölger, *Mönchland Athos*, Munich, 1943, pp. 108-109. G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, 2e éd., Londres, 1974, pp. 15-22. A. Xyngopoulos, *Manuel Pansélinos*, Athènes, 1956, pp. 10-11. Une exception est H. Brockhaus, *Die Kunst in der Athosklöstern*, 2e éd., Leipzig, 1924, pp. 23-25, qui, ayant vu le Protaton en 1888, ne considère pas le monument comme une basilique, mais précise : « ... Die Ursache dieser Eigenthümlichkeit... macht das Protaton, wenn der Ausdruck erlaubt ist, zur byzantinischen Kuppelkirche ohne Kuppel. »

2. L'auteur de cet article est en train de préparer une monographie sur le Protaton, où les plans architecturaux et les dessins des fresques seront reproduits et où les phases consécutives de son développement seront analysées en détail. Le relevé de l'édifice a été fait entre 1959 et 1970, et en 1978, et constitue une partie de la recherche générale sur l'architecture et la peinture du Mont Athos, entreprise par l'auteur en 1954. Les documents sur le Protaton consistent en des séries de plans à l'échelle de 1:50 et de dessins des fresques à 1:20, ainsi que de photographies d'ensembles et de détails. MM. Christos Papoutsakis, Epaminondas Konstas et Aristodimos Mantzouranis, alors élèves de l'École Supérieure d'Architecture et maintenant mes collègues respectés, collaborèrent par intermittence à la prise des



2. Coupe longitudinale du Protaton (1975).

[illegible]

La Vie ancienne de Saint Athanase nous apprend que le saint moine a demandé les ressources auprès de Léon Phokas, frère de Nicéphore, pour l'agrandissement de l'église [1]. D'après M. Paul Lemerle, cette demande doit être datée d'environ 969 [2]. La même *Vie* nous informe qu'après les démarches personnelles d'Athanase auprès de Léon et de son frère, alors empereur, l'église fut agrandie et embellie κάλλος ὁμοῦ καὶ μέγεθος [3].

Cette information prouve qu'une église antérieure existait sur le site. Il est logique de supposer que l'église fut érigée pour la première fois quand *Miyn*, que plus tard on nomma *Karyés*, devint le centre de l'organisation confédérale des moines avant Athanase. L'institution de *Mésé* a dû probablement avoir lieu juste après la promulgation des *Ordonnances* de 885 par Basile Ier [4], et en tous cas avant la moitié du Xe siècle, date à laquelle on voit Athanase arriver sur la Montagne [5]. Par conséquent, il est plausible de dater ce premier édifice entre la fin du IXe et le début du Xe siècle.

L'examen du monument lui-même révèle des éléments qui doivent être antérieurs à Athanase, et certains traits structuraux dont pouvait jouir un édifice longitudinal.

a) Trois petites fenêtres ébrasées de mètres muraux, subsistent au haut du mur nord et sur le mur centrale, deux à l'extrémité ouest et une à l'extrémité est de chaque mur. Elles font clairement partie d'une clairevoie intérieure, quand le bâtiment était plus bas et de forme longitudinale (fig. 2, 13). Il y aurait, de chaque côté, sept fenêtres, dont l'espacement est celui qui existe entre les deux fenêtres se trouvant à l'extrémité ouest.

b) Les murs extérieurs des nefs latérales actuelles, présentent deux rangées de fenêtres, dont certaines sont bouchées. Cette disposition des fenêtres, ainsi que la hauteur très modeste des murs extérieurs des bas-côtés (que ces deux rangées déterminent) montrent que ces murs appartenaient à un édifice longitudinal (fig. 3, 14).

c) Une arase de plusieurs briques se trouve entre les deux rangées de fenêtres de ces mêmes murs extérieurs. Si l'on prend en considération le caractère uni et simple des surfaces des murs mêmes, cet élément suggère une structure de bâtiment longitudinal (fig. 14).

Après ces remarques, il faut faire une observation importante concernant la structure :

cotes; MM. Andréas Golfinopoulos, Nikos Nikolaou et Pavlos Samios, étudiants alors de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts d'Athènes et maintenant peintres de renom, participèrent à l'exécution des dessins des fresques.

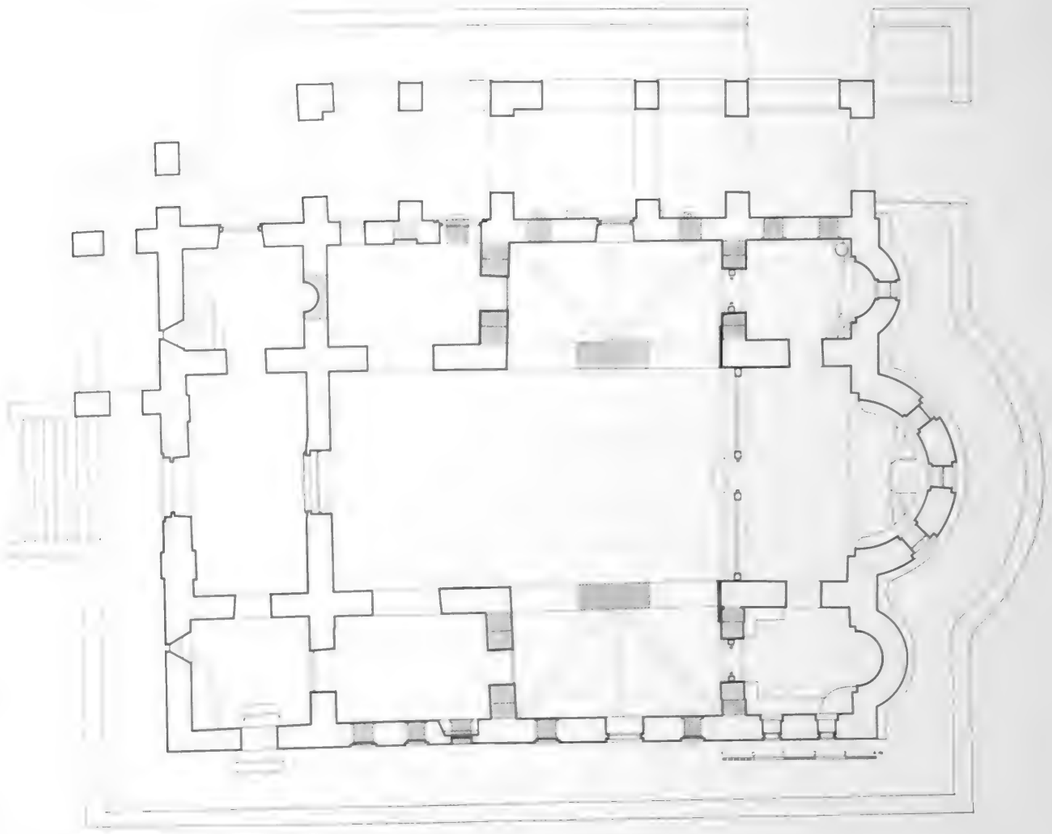
3. I. Pomjalofskij, *Žitie prepodobnago Afanasija Afonskago*, Saint-Pétersbourg, 1895, p. 24, l.11-14 :

«... ὑπόμνησιν αὐτῷ καὶ παράκλησιν οἱ τοῦ ὄρους προσάγουσιν, ὁ δέ τῷ μαγίστρῳ περὶ ἀνοικοδομῆς τοῦ θείου ναοῦ τῶν Καρεῶν, ὃς πάνυ βραχύτατος ὢν πολλὴν παρεῖχε τοῖς γέρουσι στενοχωρίαν ἐν ταῖς συνάξεσι».

4. P. Lemerle, *La Vie ancienne de Saint-Athanase l'Athonite* dans *Le Millénaire du Mont Athos, 963-1963, Études et Mélanges*, Welteren, 1963, t. I, p. 96.

5. I. Pomjalofskij, *op. cit.*, pp. 44-5, § 104.

6. Denise Papachryssanthou, *Actes du Prôtaton, Édition diplomatique*, Paris, 1975, pp. 177-181.



3. Plan du Protaton (1975).

d) Les murs de la nef centrale sont percés chacun d'une arcade à trois ouvertures, dont la première, à l'ouest, est étroite, celle du milieu large et haute et la troisième, à l'est, pénétrant dans la partie du sanctuaire, est petite (fig. 2).

Si l'on compare l'ouverture ouest à celle du milieu, on constate que la largeur de cette dernière est égale au double de la largeur de la première, plus la largeur de la pile qui les sépare. On remarque encore que les piles qui séparent les trois ouvertures existantes sont de dimensions sensiblement égales (fig. 3). Si l'on introduisait une troisième pile qui aurait les mêmes dimensions que celles des piles existantes, au milieu de l'ouverture centrale de chaque mur, on aurait, pour chaque mur, deux nouvelles ouvertures cintrées, identiques à l'ouverture ouest. Les cotes donnent des dimensions pratiquement égales, à quelques centimètres près ; c'est-à-dire une approximation admissible pour la période examinée et conforme à d'autres irrégularités dans l'édifice.

Cette dernière observation aide à établir la forme architecturale du Protaton initial que l'on appellera *Protaton A*, et qui aurait les caractéristiques suivantes (fig. 2, 3, 10) :

a) Le bâtiment était une basilique courante à trois nefs (séparées entre elles par des arcades à piles) et couverte d'une charpente en bois. Les collatéraux étaient relativement bas, tandis que le vaisseau central qui s'élevait au-dessus des toits des nefs latérales, était éclairé directement par une clairevoie de sept ouvertures, de chaque côté.

b) Les murs étaient bâtis en galets de ruisseau et de mortier de glaise [8], un mode de construction

7. D.A. Van Ruijven, *Premier millénaire de l'arrivée de Saint-Athanase au Mont Athos, 958-1958* dans *Irénikon*, t. 31 (1958), p. 158. P. Lemerle, *op. cit.*, p. 92.

8. Ceci a été constaté par l'auteur en 1964, quand, désigné par le Service Archéologique Grec, il a employé des techniques modernes pour l'isolation du mur est de l'église contre l'humidité. A cette occasion, tous les joints du parement extérieur de ce mur furent vidés sur une profondeur atteignant jusqu'à 15 cm et rejointoyés avec le matériau isolant propice. Ce traitement fut aussi appliqué sur une largeur de 70 cm sur les murs latéraux, par retournement autour des angles N.-E. et S.-E. de l'église. Pendant les travaux de 1955 qui avaient précédé, l'ensemble des parements extérieurs de l'édifice avait été refait à tel point qu'il était impossible de distinguer la maçonnerie du Xe siècle de celle des additions postérieures.

pauvre et grossier, caractéristique de cette période dans les provinces byzantines [9] et qui témoigne des ressources modestes dont disposaient les *Gérontes* de l'Athos avant Athanase.

c) Les trois absides du sanctuaire étaient extérieurement circulaires et le sont toujours. C'est une forme fréquente en cette période [10], qui permet de dater le bâtiment initial de la fin du IXe ou du début du Xe siècle. Le *synthronon* et un siège d'évêque très simple, qui reçurent un revêtement de marbre en 1925, sont encore conservés.

d) L'élément le plus riche du bâtiment initial était son *templon* de marbre, qui occupait toute la largeur de l'église à l'entrée du sanctuaire. Il était divisé en trois parties correspondant aux trois nefs (fig. 10, 11). Le *templon* est encore bien visible dans sa plus grande partie; seules les deux extrémités de chacune de ses sections latérales ont été emmurées, lorsque l'accès aux parties latérales du sanctuaire fut partiellement fermé. Ce *templon*, daté d'après Bréhier et Orlandos du début du Xe siècle [11], devait être en place avant qu'Athanase n'entreprenne ses interventions. Ceci est mis en évidence par la symétrie des sections latérales du *templon*, par rapport à l'axe longitudinal de chaque collatéral. Dans sa forme initiale, ce *templon* comportait trois groupes de quatre colonnettes. Les deux colonnettes aux extrémités de chaque partie latérale ont été, ou bien emmurées dans les maçonneries postérieures ajoutées pour rétrécir les entrées latérales, ou bien enlevées pour faciliter cette modification. Les deux *iconostasia* en plâtre sur les deux piles est, qui font partie du *templon*, sont des additions et appartiennent à la seconde ou à la troisième phase de l'histoire de ce monument.

Protaton B

D'après la *Vie A*, ce fut, on le sait, grâce à la générosité de Léon et l'initiative d'Athanase que le premier Protaton fut modifié ou *agrandi*. Le règne de l'empereur Nicéphore Phokas, durant lequel cet « agrandissement » eut lieu, fut un des plus brillants de l'histoire de l'Empire; on observe en cette même période une activité étonnante sur la Sainte Montagne. Athanase, le plus grand personnage du monachisme athonite, apporte avec lui un esprit nouveau. Il introduit au Mont Athos des changements dans l'organisation de la communauté monastique, telles : la fondation de sa *Lavra* et l'instauration de la règle cénobitique. Il innove sur le plan architectural en érigeant de grands bâtiments pour son monastère ou en introduisant le plan *tréflé* pour le *catholicon* — ou église centrale —, qui a fait école au Mont Athos. Ce plan est un élargissement du type cruciforme inscrit par l'addition d'absides latérales pour la création de chœurs [12]. Cette nouvelle distribution doit sa forme à un besoin spécifique du culte : elle présentait des avantages d'ordre pratique pour une communauté monastique qui disposait de chœurs entraînés, pourvoyant ainsi à une célébration minutieuse et efficace de la liturgie.

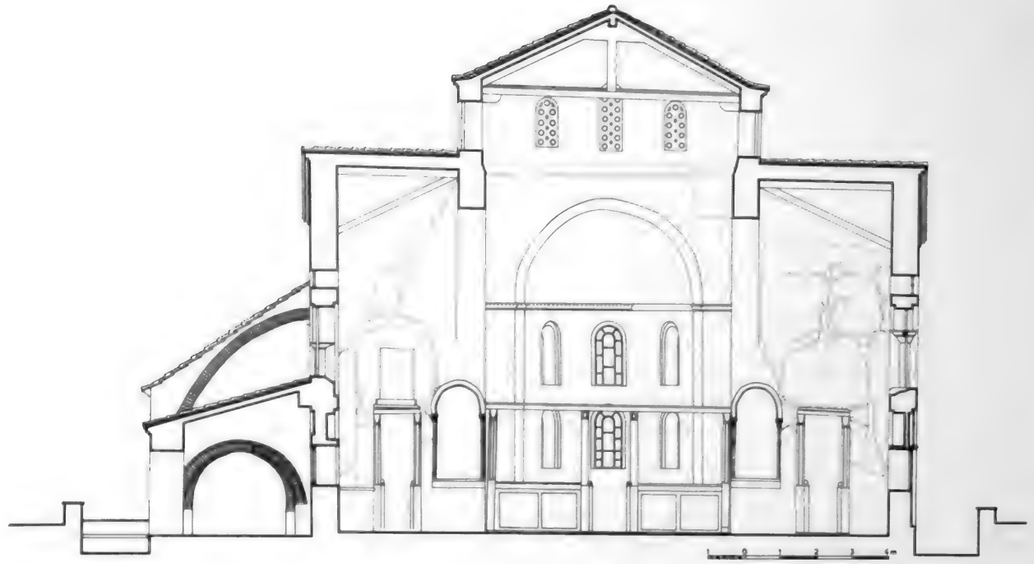
C'est justement ce nouveau besoin liturgique de deux espaces latéraux qui marqua les modifications structurales et stylistiques apportées par saint Athanase au *Protaton A*. Ces espaces connus comme *chorostasia* ou *chœurs* (χοροστάσια, χοροί), furent ajoutés au corps de l'église monastique pour être utilisés par les deux groupes de chanteurs. Ces changements ont transformé l'église en un bâtiment totalement différent qu'on

9. G. Millet, *op. cit.* pp. 215 et s. A. Orlandos, *Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος* (ABME), t. II (1936), *Ὁ Ἅγιος Δημήτριος τοῦ Κατσούρη*, pp. 57-69. Il s'agit d'un monument presque contemporain du Protaton initial, et qui a subi la même transformation : p. 61 : « la maçonnerie offre cette même constitution irrégulière, faite de pierres ordinaires et de mortier, dont on se servait pendant le premier millénaire ».

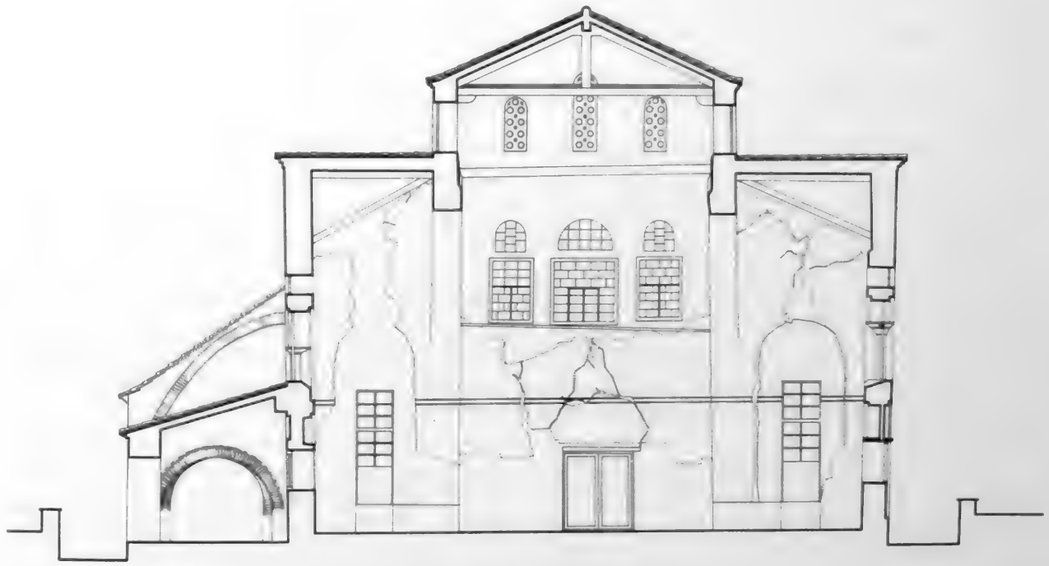
10. G. Millet, *op. cit.*, pp. 15-53. G.A. Sotiriou. *Βυζαντιναί Βασιλικαί Μακεδονίας καί παλαιᾶς Ἑλλάδος* dans *Byzantinische Zeitschrift*, 1929-30, pp. 568-576. Maria Sotiriou, *Ὁ Ναός τῆς Σκριποῦς* dans *Ἀρχαιολογική Ἐφημερίς*, 1931, pp. 119-157. P.A. Rachenov, *Églises de Mésemvria*, Sofia, 1932, p. 81. Sassaloziesky, *Die byzantinische Baukunst in der Balkanländer*, Munich, 1955, planches. Stričevič. *La rénovation du type basilical dans l'architecture ecclésiastique des pays centraux des Balkans aux IXe-XIe siècles*, dans *XIIe Congrès International des Études Byzantines*, Ohrid, 1961, t. I., pp. 165-211. N. Moutsopoulos, *Ἀνασκαφή τῆς Βασιλικῆς τοῦ Ἁγίου Ἀχιλλείου*, dans *Ἐπιστημονική Ἐπετηρίς Πολυτεχνικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*, 1971-72, pp. 149-407. P.L. Vokotopoulos. *Ἡ Ἐκκλησιαστική Ἀρχιτεκτονική εἰς τήν Δυτικήν Στερεάν Ἑλλάδα καί τήν Ἤπειρον*, 1975, pp. 95-98.

11. L. Bréhier, *Anciennes clôtures de chœur antérieures aux iconostases dans les Monastères de l'Athos*, dans *Atti del V Congresso internazionale di Studi Bizantini*, Roma, 1940, pp. 45-46. A. Orlandos, *Τό Τέμπλον τοῦ Πρωτάτου τῶν Καρυῶν*, dans *Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*, t. 23/1953, pp. 83-91, présente seulement la seconde période de ce *templon*, celle du *Protaton B*. La datation de Bréhier pourrait être mise en doute après comparaison des éléments sculptés à des œuvres de Constantinople (A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople, IV-Xe siècles*, Paris, 1963, pl. LXIII, 5 (sculpture architecturale attribuée au Xe siècle). La date 1000, attribuée à ce templon dans A. Grabar : *Sculptures byzantines du Moyen Age, II, (XIe-XIVe siècles)*, Paris, 1976, p. 68, n° 61, est en contradiction avec ce fait que saint Athanase trouva ce templon *in situ* aux environs de 965 et l'emmura partiellement lors de « l'agrandissement » du Protaton. Le *templon* du Protaton peut appartenir à la fin du IXe, à moins qu'il ne soit une addition du Xe s. à l'église primitive.

12. G.A. Sotiriou, *Χριστιανική καί Βυζαντινή Ἀρχαιολογία*, Athènes, 1942, p. 458. J. Strygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Vienne, 1918, t. II, pp. 736, 737. C. Mango, *Byzantine Architecture*, New York, 1976, p. 216.



4. Coupe transversale (1975) Est.



5. Coupe transversale (1975) Ouest.

appellera *Protaton B* [13]. Ces altérations sont les suivantes :

a) Dans chacun des murs latéraux de la nef centrale de la basilique initiale, la seconde pile à partir de l'est a été enlevée et les deux arcs auxquels elle donnait naissance se sont unifiés en un seul, grand et large, tel qu'il est aujourd'hui (fig. 2). Une fissure, presque verticale, légèrement au-dessus de la naissance est de l'arc nord, témoigne de la modification à cet endroit.

13. Cette transformation d'un plan basilical en un plan cruciforme, par l'introduction d'un transept, peut être citée pour au moins un exemple frappant, celui de St. Dimitrios Katsouris à Arta, déjà mentionné dans la note 9 ci-dessus (A. Orlandos, ABME, 1936, 1, pp. 57-69, fig. 2 et 5). Voir aussi : A.H.S. Megaw *Ἡ Βασιλική τῆς Ἐρμουπόλεως*, dans *Actes du IX Congrès d'Etudes Byzantines*, Athènes, 1954, pp. 287-295, pl. 55, 56, spéc. p. 294.

[illegible] de la nef centrale [illegible] 3, 4. [illegible] à cause de cette transformation [illegible] (voir haut fig. 2).

c) Deux murs transversaux, construits dans chacun des bas-côtés à partir des points d'appui des nouveaux arcs (fig. 3, 4), divisent les collatéraux en trois parties, créant quatre compartiments d'angle rectangulaires, ainsi que deux chœurs, également rectangulaires. Ils renforcent en même temps les murs longitudinaux, affaiblis par l'enlèvement de leur point d'appui central [14]. L'examen de la construction confirme que ces murs sont postérieurs au *Protaton A* : en effet, on constate dans le chœur sud que le mur est s'est complètement décollé du mur de la nef. Ce décollement est apparent aussi bien dans le chœur même (fig. 3, 4), que depuis le compartiment SE (le *diakonikon*), à l'extrémité nord du mur transversal. Le fait, d'ailleurs, que ces murs ont dissimulé des parties du *synthronon* dans les bas-côtés, comme il a déjà été expliqué, prouve avec netteté qu'il s'agit d'additions. Cette seconde intervention, appartenant à la phase intermédiaire du *Protaton B*, m'amène à en reconnaître la forme primitive du *synthronon* [15].

d) Ces murs transversaux ont été percés, dans l'axe des bas-côtés, de grands arcs (fig. 4, 5).

Deux grandes fenêtres bilobées, une dans chacun des murs latéraux de l'édifice — que l'on peut voir encore aujourd'hui —, éclairent le chœur et la nef centrale. Ces grandes fenêtres accentuèrent le nouvel axe transversal, qui se forma avec l'apparition des chœurs-bras-de-transept.

Mais ces deux nouveaux arcs, très hauts, posèrent un problème de toiture, car ils montaient bien au-dessus des toits des collatéraux.

Les solutions architecturales suivantes peuvent être envisagées (fig.6).

— Une première solution était de conserver le même type d'appentis qui couvrait les bas-côtés de la basilique, mais en le surélevant pour passer au-dessus des nouveaux arcs. Tel était le toit latéral existant avant les travaux de 1955, mais au lieu d'être terminé par des pignons à ses extrémités, il était muni en fait à croupes.

— Une autre solution était d'adopter un plan d'inspiration cruciforme, en couvrant les bras du transept (c'est-à-dire les nouveaux chœurs) transversalement. On peut distinguer deux variantes :

Dans un premier cas, on aurait couvert les chœurs par des voûtes en berceaux — épousant la forme des nouveaux arcs —, avec ou sans charpente par-dessus celles-ci ; dans un deuxième cas, on n'aurait employé qu'une seule charpente en bois.

Dans ce deuxième cas, la couverture des compartiments d'angle, c'est-à-dire une tranche de l'appentis initial, aurait été conservée, tandis que les transepts remaniés, dont la voûture à deux versants formant pignon en façade en venant butter contre les murs de la nef sous l'égout de la maîtresse-poutre, auraient donné à l'édifice un air de bâtiment cruciforme. Notons toutefois que le résultat obtenu est en réalité une espèce de compartimentage [16]. La solution que Millet appelle *nef unique ou triple nef avec nef transversale surélevée* [17], où la nef transversale, au lieu d'être surélevée, transperce le vaisseau central [18].

Une allusion à la solution des berceaux transversaux est faite par Brockhaus [19], qui pensait que, lors des transformations de saint Athanase, une intention initiale de conversion du Protaton en église du type cruciforme à coupole avait été abandonnée et, qu'après la mort du saint, l'édifice était devenu une « église à coupole, sans coupole » [20]. En réalité Brockhaus considérait l'aspect du monument en 1888 : il s'agissait du *Protaton E*, un produit du XIXe siècle, dont le plan est publié dans son livre [21] ; il montre les murs transversaux comme étant liés au reste de la maçonnerie : ils faisaient ainsi ressortir un caractère de plan cruciforme. Brockhaus était aussi influencé par la distribution des fenêtres des chœurs (fig. 3, 14), qui était encore celle du *Protaton B*. Sans aucun doute, les grandes fenêtres de la partie centrale, qui éclairent

14. Un moyen plus efficace de renforcer les murs centraux affaiblis, serait de rebâtir les angles aux naissances des arcs.

15. A. Orlandos, *Τό Τέμπλον* etc., *op. cit.*, pp. 83-91.

16. Terme très réussi que l'on doit à Georges Lampakis, *Δελτίον Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρίας*, t. B', 1892-94, pp. 10, 12, 13, 17, 20.

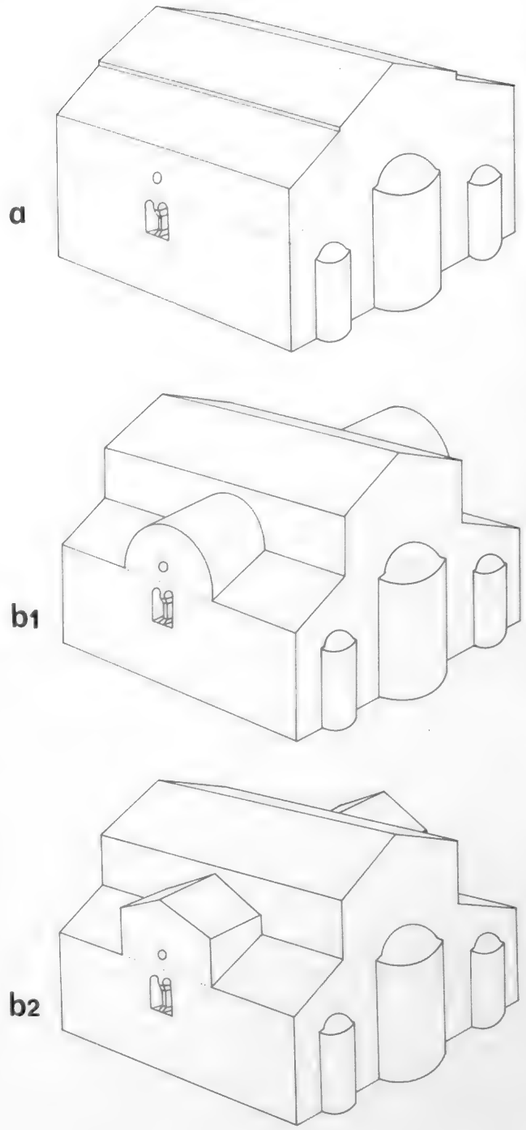
17. G. Millet, *École, op. cit.*, pp. 46-50.

18. On pourrait citer un exemple semblable : Saint-Michel au village Astratigo, voir G. Gerola, *I monumenti Veneti nell'isola di Creta*, Venise, 1905-1917, t. II, f. 178. On pourrait encore souligner la ressemblance frappante de la forme extérieure de l'église de Sabazminda à Cheiti, en Géorgie, du Xe siècle, remaniée aux XIIIe-XIVe siècles et postérieurement. Voir : Russudan Mepisaschwili-Wachtang Zinzadse, *Die kunst des alten Georgien*, Leipzig, 1977, p. 109, esquisse perspective. Aussi, mêmes auteurs, *Architektura nagoznoie tsasti istoritsesskoie provintsii Grouzii Chida-Kartli*, Tbilissi, 1975, p. 48, coupe longitudinale de la même église, qui, à part son couvrement voûté et ses arcs transversaux, rappelle un peu l'intérieur du Protaton de saint Athanase pour ses trois arcs latéraux et son transept.

19. H. Brockhaus, *op. cit.*, pp. 23-25. Voir aussi note 1 ci-dessus.

20. *Ibid.*, p. 24.

21. *Ibid.*, p. 23, fig. 3.



6. Alternatives pour le toit de « Protaton B »

le chœur-transept, ont été introduites par Athanase, et se substituèrent aux fenêtres de la basilique primitive. Cette disposition accentue l'axe transversal des chœurs et donne un caractère cruciforme au bâtiment ; c'est ainsi que Brockhaus fut conduit à admettre un plan pouvant recevoir une superstructure voûtée [22].

Il y a cependant un argument d'ordre structural à opposer à l'éventualité du couvrement par voûte : les murs latéraux de la nef ont une épaisseur de 0,88 m, tandis que leur écartement, c'est-à-dire la portée de la voûte hypothétique, est de 7 m. Ceci donne un rapport de 1/8, entre l'épaisseur du mur et le diamètre de la voûte. Pourtant il est admis pour les voûtes en berceau médiévales [23], qu'elles doivent porter sur des murs dont l'épaisseur est au moins un cinquième de leur écartement. Ceci est également confirmé plus tard par les formules empiriques, comme celle de Rondelet [24]. D'ailleurs, il faut rappeler la pauvreté de la qualité de la maçonnerie du Protaton qui ne permet pas d'audaces. Il est donc évident que la nef du *Protaton B* d'Athanase n'était pas voûtée, ni davantage les chœurs-transepts, créés pendant l'« agrandissement » de l'église qui, pour les mêmes raisons, ne pouvaient avoir qu'un toit à charpente de bois.

Par contre, la solution de l'appentis se trouvant à une hauteur suffisante pour permettre de couvrir les nouveaux arcs de la nef, paraît plausible ; c'était, d'ailleurs, la forme des toits latéraux lorsque, plus tard, Pansélinos a décoré l'église. En effet, les surfaces des murs de la nef donnant sur les bas-côtés, sont décorées de peintures jusqu'à une certaine hauteur au-dessus des ouvertures existantes de la clairevoie initiale (fig. 6, b2). Il est certain que les toits des compartiments d'angle étaient à la même hauteur au XIVe siècle qu'en 1954, et que celle-ci n'a pas beaucoup changé après les travaux de l'année suivante [25].

Pourtant, les nouveaux chœurs-transepts d'Athanase sont les seules parties du bâtiment qui exigeaient un nouveau toit. Les toits initiaux des quatre compartiments d'angle pouvaient être

22. De même, la reconstruction de 1955 se basa sur ce qui était apparent de l' « intention cruciforme » jusqu'en 1954, mais effaça ces mêmes vestiges qui la justifiaient.

23. P.e. : *Tjanavar Tépé*, dans N. Mavrodinov, *Bizantinskata Architektura*, Sofia, 1955, p. 65, fig. 38, proportion de l'épaisseur du mur à la portée de la nef centrale 1:3 ; Basilique de Belovo, *ibid.*, p. 54, fig. 27, 1:3, 85 ; Cathédrale de Sofia, R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth, 1975, p. 269, fig. 216, 1:3,67 ; Catholikon du Monastère de la Transfiguration, Paul Lazaridès, dessins de Ch. Bouras, dans *Ἀρχαιολογικόν Δελτίον*, 1965, B2, *Πρακτικά*, p. 310 et pl. 365 α, β, γ, 1:4. On pourrait aussi comparer les églises à bras de transept longs voûtés : Maria Sotiriou, *op. cit.*, nef centrale 1:4,20, ainsi que les églises du type σταυρεπίστεγος (voir plus haut note 15), qui ont une distribution de basilique. Voir A. Orlandos, *ABME*, 1935, I, p. 43, fig. 1 : 1:5 ; p. 44, fig. 2 : 1:4 ; p. 45, fig. 3 : 1:3,4 ; p. 49, fig. 7 : 1:3,2.

24. J. Rondelet, *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, Paris, 1877.

25. Les nouveaux toits en béton armé couvrant les bas-côtés, sont la reconstruction horizontale de ceux qu'ils ont remplacé ; ainsi, on peut voir aujourd'hui à l'intérieur, une petite marge de plâtre, de largeur variable, au-dessus du périmètre supérieur des fresques, qui, lui, suit l'inclinaison générale du bâtiment.

[illegible] ils se présentent dans la construction originale. En plus, si ces quatre tranches de mur avaient aussi été surélevées, la lumière pénétrant par les six fenêtres encore existantes des chapelles centrales, aurait été sacrifiée sans raison. D'ailleurs un apprentis contre ne serait pas en accord avec le caractère cruciforme donné à l'espace intérieur.

Alors, la troisième solution de ce problème de toitures — toits à deux versants au-dessus des chapelles (fig. 6, B2) perpendiculaires au vaisseau central, représentant des pignons et façades latérales — paraît, grâce à la méthode éliminatoire, [illegible] «[illegible]».

Les importantes travaux de restauration de 1955 [illegible] ont concrétisé le [illegible] pour [illegible] Protaton [illegible] A. Xyngopoulos, [illegible] ».

Nonobstante, nos hypothèses, restées à ce jour, [illegible] la forme du *Protaton B* [illegible] d'après d'une part d'une photographie des archives du Service Archéologique Grec (n° 12064), pour laquelle l'auteur est redevable au Chef du Service, M. le Professeur Vaivoure (fig. 7), d'autre part d'une esquisse du mur sud, que M. A.H.S. Megaw a eu l'amabilité d'exécuter en 1974 pour les besoins de cette étude. Cette esquisse, basée sur des mesures et des vues prises en 1955, montre l'état du mur à cette date (fig. 8).

Sur la photo en question, prise pendant les travaux de 1954-1955 et montrant comme la façade nord, on voit clairement l'axe vertical du chœur nord, qui est caractérisé par : une fenêtre en bas, une grande baie trilobée au-dessus, un oculus délimité par des rayons de briques, une décoration [illegible] au niveau de l'oculus, en linéaires de briques, et une arase de trois rangées de briques à la hauteur de l'intrados de la fenêtre trilobée, qui se répète par un joint vertical dans la maçonnerie.

Sur la photo apparaissent encore très nettement — chose très importante — les deux joints verticaux qui délimitent le transept ; le joint occidental est sec et clair, le joint est, badigeonné à la chaux. A l'extrémité supérieure du joint ouest et à gauche de celui-ci, on peut discerner un bout de pente de toiture [illegible] avec elle du toit du [illegible] de l'actuel mur de façade nord et qui fut démoli pendant les réparations. Les deux joints verticaux se terminent à leur extrémité inférieure à la hauteur où se trouvaient les égouts des toits des bas-côtés. La largeur totale du transept sud, prise intérieurement, augmentée de l'épaisseur des deux murs transversaux, est, d'après nos dessins, de 8,35 m. L'esquisse de M. Megaw donne, à quelques centimètres près, la même cote (4,19 m), pour la distance entre le joint apparent à l'axe de la fenêtre trilobée.

L'esquisse montre encore la ligne horizontale du [illegible] et [illegible] d'angle au niveau au même niveau que celui du mur nord, et qu'il apparaît sur la photo (fig. 7).

On peut donc conclure qu'Athanase construit une basilique initiale à trois nefs et une église du type croisiforme ensuite, en créant des chœurs latéraux rectangulaires au milieu des bas-côtés. L'élargissement d'un une transversal a conduit à la réorganisation des ouvertures des parties centrales des façades latérales. Le transept fut complété par un toit à deux versants pris sous l'égout de la maîtresse-charpente, et par un pignon en façade. Malgré la suppression des fenêtres de la chapelle initiale, les fenêtres trilobées permettaient la pénétration relativement abondante de lumière. Une lumière supplémentaire entrait du mur est, ainsi que du sanctuaire, car le *templon* était bas et ses ouvertures n'étaient probablement voilées que par de simples rideaux.

D'après Brockhaus, les transformations auraient peut-être été complétées après la mort d'Athanase et le *Protaton B* serait postérieur à 1002 [27]. Pourtant, cette hypothèse ne peut être retenue, car Léon Phokas ne pouvait intervenir avant le début de 960 [28], mais il ne pouvait pas non plus soutenir l'œuvre après l'assassinat de son frère en 969. Ce sont ces dates qui s'imposent comme limites *post* et *ante quem* pour la reconstruction de l'église par le saint aux frais ou avec l'aide du Magistrat Léon. Ainsi, la proposition de Dölger, selon laquelle 965 est une date médiane probable, paraît vraisemblable [29].

D'après son *typicon*, Athanase avait commencé à ériger le *Catholicon* de Lavra en 962 [30]. Il a également introduit des chœurs latéraux, auxquels

26. Ainsi, dans une première présentation de ce travail, *Παρατηρήσεις στό ναό τοῦ Πρωτάτου*, dans Νέα Ἑστία, Athènes, fév. 1970, pp. 238-254, où les six phases de l'histoire du monument furent déterminées, il avait été supposé que la toiture du *Protaton B*, avait été conçue comme celle du *Protaton C*.

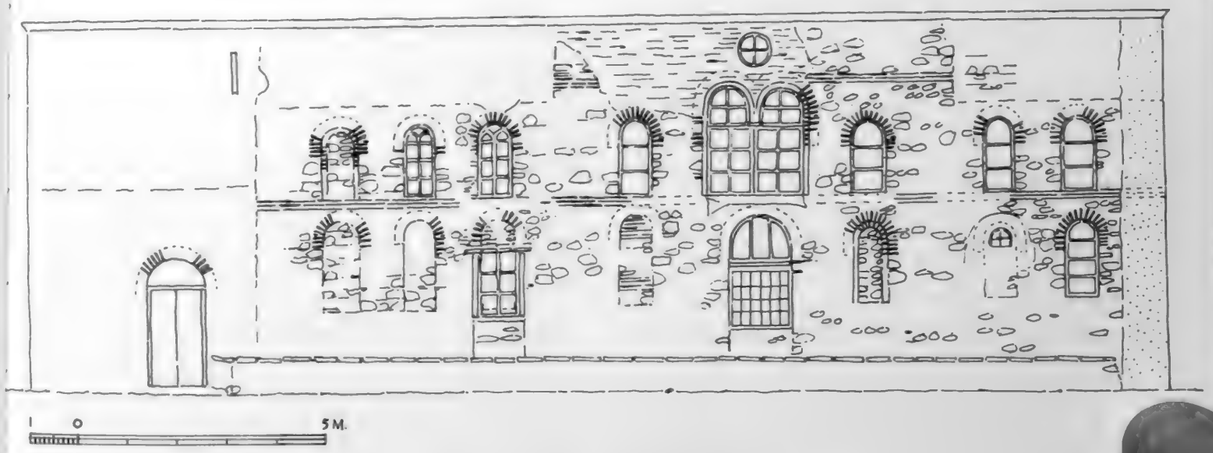
27. Date probable de la mort d'Athanase. Voir P. Lemerle, *op. cit.*, p. 97. Brockhaus, *op. cit.*, p. 287, note 7, n'ayant pas connaissance de cette date, attribue ces altérations au milieu du Xe siècle.

28. P. Lemerle, *op. cit.*, p. 95, note 99.

29. Fr. Dölger, *op. cit.*, p. 108.

30. Ph. Meyer, *Die Haupturkunden für die Geschichte der Athosklöster*, 2e éd., Amsterdam, 1965, p. 104, l. 17-20. P. Lemerle, A. Guillou, N. Svoronos, *Actes de Lavra, édition diplomatique*, Paris, 1970, p. 33.

7. Façade Nord de « Protaton E » (1955). Photo des archives du Service Archéologique Grec.



8. Mur Sud de « Protaton E », Esquisse de Mr. A. HS Megaw.

on doit le plan *tréflé* de cet édifice. Le *Catholicon* de Lavra qui fut le modèle pour ce type de constructions de l'Athos, a-t-il été le modèle pour le Protaton qui n'en serait qu'une simple reproduction, exécutée tant bien que mal sur une basilique, ou bien la création première du type en question a-t-elle été le Protaton, imité par les constructions de Lavra ?

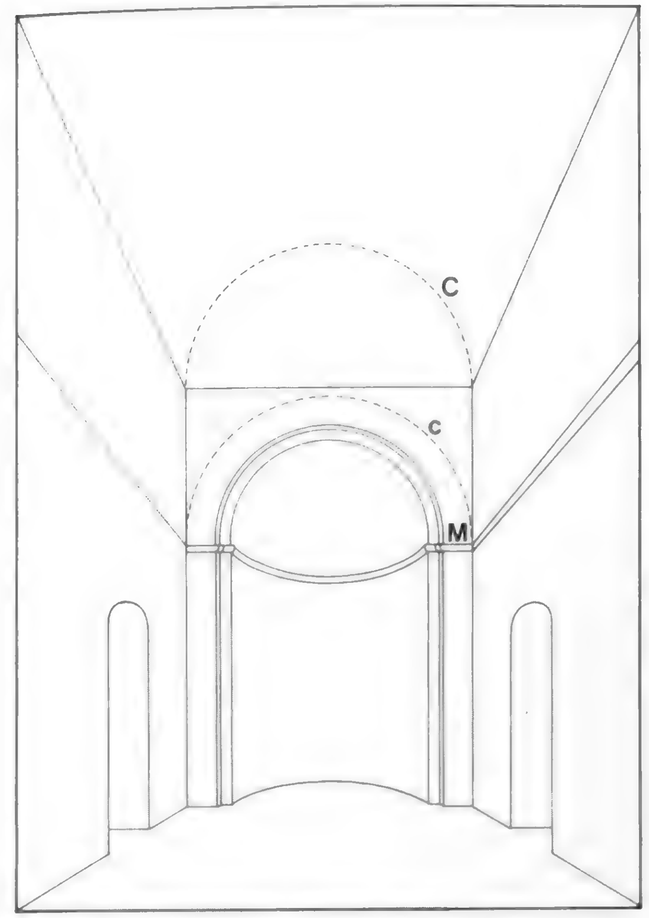
Une dernière question, dont la réponse n'appartient pas à notre recherche, serait celle concernant l'activité d'Athanase au Mont Athos ainsi que celle de ses contemporains, Nikon le *Metanoeite*

en Crète et en Grèce: Hosios Loukas en Phocide [illegible] plus tard, saint Christodule à Patmos. [illegible] le nouveau [illegible] [34] [illegible] Protaton [illegible] [35].

Protaton C

La création d'Athanase demeura pendant deux siècles environ. La seule information écrite concernant les travaux provient d'un document de [illegible] Xénophon [illegible] livres d'or pour améliorer l'église [34]. D'après la tradition, *Protaton B* fut détruit au XIIIe siècle [illegible] [36] [illegible] [37] [illegible] *Protos* [illegible] Andronique et le [illegible] en 1312 [38] et deux des protoi les plus actifs [illegible] après cette date [39]; la reconstruction et la peinture du Protaton auraient pu s'effectuer dans le cadre d'un programme de réhabilitation des pouvoirs du *Protos*. Pourtant, la [illegible] de la [illegible] monuments de [illegible] [40].

[illegible] Panselinos [illegible] *Protaton C* [illegible] avait une charpente [illegible] causés à la maçonnerie [illegible] sans grande importance. La [illegible] de l'édifice après l'incendie entraîna pourtant le changement fondamental: les murs des compartiments d'angle furent rehaussés (fig. 11), les pignons des transepts supprimés et des toits [illegible] les parties latérales comme dans une basilique. Ces toits étaient élevés à la hauteur nécessaire pour passer par-dessus les arcs de la nef. D'autres transformations mineures furent opérées: on [illegible] les ouvertures dans les murs transversaux du chœur, ce que l'on peut constater dans le chœur sud par le décollement visible dans la scène de la *Présentation de la Vierge au Temple* (fig. 4) [41] et on boucha certaines fenêtres qui sont encore aujourd'hui recouvertes de peintures du XIVe siècle. Ces dernières altérations ont eu probablement pour but d'améliorer la structure de l'édifice qui avait souffert d'un tremblement de terre ou d'un des glissements de terrain qui affectèrent le bâtiment pendant toute son existence, comme bien d'autres à Karyès [42].



9. Alternative de toiture en berceau pour « Protaton C ».

demandait des surfaces développées en hauteur.

Les seules explications qu'on peut avancer pour ce changement fondamental — rehaussement des murs et transformation des toits latéraux —, sont d'ordre pratique et stylistique. Il est possible qu'une mauvaise liaison des toits des compartiments d'angle aux murs des chœurs, ait permis des infiltrations importantes d'eaux pluviales, car la pluie à Karyès est, en hiver, forte et continuelle. Ainsi, pour parer à ces inconvénients, on a préféré un toit plus simple.

Un souci d'ordre esthétique aurait pu, d'autre part, inciter à rehausser les toits latéraux. Rappelons qu'au début du XIVe siècle la tendance du style byzantin est de développer des formes élancées; à Thessalonique les églises ont une silhouette élancée, aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur, comme c'était le cas par exemple aux Saints-Apôtres. Il se pourrait que les peintres thessaloniciens qui entreprirent la décoration de la cathédrale de Karyès aient voulu en animer l'intérieur en lui donnant un aspect « moderne », ce qui demandait des surfaces développées en hauteur.

Le rehaussement des toits latéraux eut comme résultat d'enfermer sous la toiture les six fenêtres des clairevoies de la nef qui avaient survécu aux altérations d'Athanase. Pourtant, ces fenêtres ne furent pas bouchées pour que la nef, qui avait perdu de son éclairement, puisse recevoir la lumière « prêtée » par les bas-côtés. On doit noter que Pansélinos et ses assistants travaillèrent dans la nef, devenue aveugle, dans des conditions très difficiles, la seule source de lumière directe étant celle provenant des quatre bras de croix. L'éclairement du *Protaton C* devait être aussi mauvais que celui des églises à nef aveugle ou des narthex sombres. L'échafaudage dont se servaient les peintres empêchait de plus que la lumière soit réfléchie par le dallage. Ainsi, la lumière n'était pas, pour les peintres d'églises, un facteur déterminant, et leurs difficultés n'influèrent pas sur la disposition architecturale.

Il existe au moins une église sur le Mont Athos — un peu plus petite que le Protaton — de ce type, à nef aveugle : il s'agit des Saints-Anargyres dans la cour de Vatopédi : c'est une basilique à trois nefs à toit unique à deux versants, recouvrant la nef aveugle et les collatéraux. Cette église date de la première moitié du XIVe siècle (fig. 12).

Une basilique à nef aveugle, le *Catholicon* de la *Transfiguration*, cette fois à Lokris, en Grèce centrale (cf. note 23), peut donner une impression assez proche de l'éclairement du *Protaton C*, malgré la différence de couvrement : cette basilique a des berceaux, tandis que le *Protaton C* aurait des toits en charpente de bois.

Pour revenir à Panselinos, le manque de lumière dans l'église expliquerait jusqu'à un certain point la qualité lumineuse de ses compositions et la vivacité, la joie de son coloris transparent. Mais ces qualités artistiques ne peuvent, bien sûr, être considérées exclusivement sous un angle pratique; elles sont bien plus le produit d'une motivation esthétique intérieure, qui correspond à la peinture « réaliste » de l'école de Thessalonique au début du XIVe siècle.

Le bâtiment laissé par Pansélinos et décoré de ses merveilleuses peintures, aurait-il été recouvert d'une voûte en berceau sur sa nef centrale? [43] Cette hypothèse s'appuie sur l'interprétation d'une courbure. Cette courbure, très petite, peut être aperçue dans certaines parties de l'enduit, où

31. Voir [illegible], *op. cit.*, p. 205, qui voit, pour les [illegible], des motifs politiques et purement pratiques pour la restauration des basiliques du XIe siècle, à l'époque qui a suivi le rétablissement de la domination byzantine.

32. Voir : M. Capenko, *Architektura Bulgarii*, Moscou, 1953, pp. 70-71, qui, d'après Stričević, *op. cit.*, pp. 169-170, voit le type basilical symboliser les forces populaires et l'église cruciforme à coupole, l'hégémonie culturelle et spirituelle de Byzance.

33. Un effort d'envisager ces questions avait été fait par l'auteur dans ses *Mathews Lectures*, encore inédites, délivrées à New York en 1976, plus particulièrement dans *A Greek Renovatio*, conférence consacrée à ce problème.

34. *Actes de l'Athos I, Actes de Xénophon*, publiés par le R.P. Louis Petit, Saint-Pétersbourg, 1903, Acte n° I 263-265 : « ...τῆς δόσεως... τῶν τριάκονταέξ λιτρῶν νομισμάτων τραχέων τῶν εἰς περιποίησιν τῆς ἐκκλησίας τῆς Μέσεως δοθέντων παρά σοῦ ψυχικῆς ἕνεκεν σωτηρίας τῆς σῆς... »

35. « Συναξάριον », dans M. Gédéon, *op. cit.*, pp. 143, 145.

36. K. Vlachos, *op. cit.*, pp. 55, 161.

37. *Ibid.*, p. 161. Cl. Colomer, *Itinéraire et chronologie de l'expédition des catalans en Grèce*, dans *Cerca*, II, 4, Perpignan, 1959, pp. 144, 161. Antoni Rubio Y Lluch, *La Compagnie Catalane sous le Commandement de Tribaut de Chepoy*. Monographies traduites et présentées par G.P. Cicellis, dans *L'Hellénisme Contemporain*, 2e Série 1954, 1955, v. spec. chap. IV. *Les Catalans et le Mont Athos. Les monastères de la Montagne Sainte. Hellénisme Contemporain*, 2e série, IX (1955) 43-55. R.M. Dawkins, *The Catalan Company in the Traditions of Mount Athos*, dans *Hommage à Rubio Y Lluch*, Barcelone, 1936, pp. 267-270.

38. Fr. Dolger, *Aus den Schatzkammern des Heiligen Berges*, Munich, 1948, doc. n° 5, pp. 35-38.

39. J. Darrouzes, *Liste des Prôtes de l'Athos*, dans *Le Millénaire du Mont Athos*, Chevetogne, 1963, I, n° 43, 44, pp. 423-426. « Liste des Prôtoi », dans D. Papachryssanthou, *op. cit.*, pp. 135-137, n° 51, 52.

40. P. Mylonas, *Τό Πρωτᾶτο τῶν Καρυῶν καί ὁ ζωγράφος Μανουήλ Πανσέληνος* dans *Νέα Ἑστία*, Athènes, 1972.

41. Ce décollement est dû à des tassements à cause de fondations défectueuses, qui se sont produits après le blocage des iconostases latéraux. Voir P.M. Mylonas, *Athos, Formes dans un lieu sacré*, Athènes, 1974, pl. 12, où le décollement du mur est du chœur sud est clairement visible.

42. Le glissement du terrain est la cause de l'inclinaison du Protaton, ayant un écart de la verticale de 37 cm est-ouest, et 14 cm sud-nord. Tous les murs ont cette inclinaison. Ainsi, les surfaces intérieures de l'église, recouvertes de fresques, ne sont ni verticales, ni absolument planes. Les fondations du monument ont été renforcées en 1948 par le Service Archéologique, sous la direction du Prof. S. Pélékanidès. Le prohigoumène de Dochiariou, Daniel, avait confié à l'auteur en 1960, que pendant qu'on faisait le pavement de l'église en dalles de marbre en 1890, on avait remarqué des pieux de châtaignier, enfoncés dans les fondations; ceci impliquerait qu'il y aurait eu une tentative antérieure de consolidation du sol.

43. A. Xyngopoulos, *Ἡ Βασιλική τῆς Σκοπέλου* dans *Ἀρχαιολογική Ἐφημερίς*, 1956, p. 192, note 1.

s'achèvent les peintures, au-dessus des têtes et des nimbes de la *Généalogie*. Pourtant elle est si insignifiante, que même dans les parties où elle existe, elle ne peut être que la moulure concave qui se forme dans l'enduit, lorsque deux surfaces planes se coupent à angle droit, comme c'est le cas pour l'intersection d'un mur et d'un plafond. La courbure est aussi dûe à une illusion optique causée par le fait qu'un mur épais, ajouté, comme on le verra, dans la phase du *Protaton E*, se trouve en arrière de la surface interne de l'ancien mur peint (fig. 4).

A part l'argument concernant la structure de l'édifice, exposé plus haut pour le *Protaton B*, qui exclut toute possibilité d'adopter une voûte pour mode de couvrement, on peut en donner deux autres :

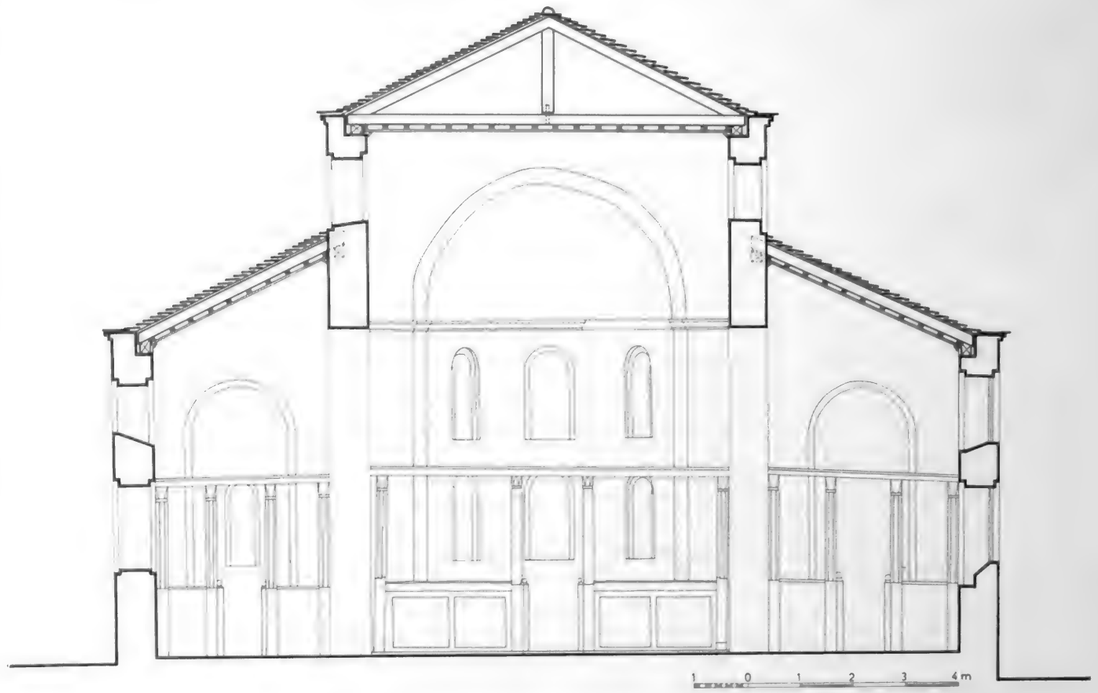
a) Du point de vue architectural, il faut admettre que la voûte en berceau devrait être construite au-dessus des surfaces peintes. Pourtant, le résultat serait peu satisfaisant (fig. 9). L'extrados de l'arc au-dessus de l'abside centrale aurait son centre à un point bien au-dessous de l'intrados *C'* de la voûte proposée. La distance entre les centres de ses deux demi-cercles est de plus de 3 m. Mais la disposition de l'élévation intérieure des sanctuaires de basiliques ou d'églises cruciformes byzantines, demande, habituellement, que les cercles *c* et *C'* soient à peu près confondus. Conformément à cette règle, une voûte en berceau couvrant le Protaton, devrait avoir sa naissance beaucoup plus bas, à la hauteur de la moulure décorative *M*. Dans ce cas, pourtant, les deux zones supérieures de peinture des murs latéraux c'est-à-dire la troisième zone depuis le bas, qui représente des scènes de la *Passion* et la dernière, qui représente la *Généalogie*, seraient éliminées pour être occupées par la voûte. Cette voûte devrait en outre passer par-dessus les arcs de la nef, ce qui est inconcevable, même pour le *Protaton B*.

b) D'autre part, si cette voûte commençait, comme il a été proposé, au-dessus de la peinture existante, il se poserait un problème d'ordre iconographique. La peinture qui anime les quatre zones successives horizontales sur les murs du Protaton, comporte un alignement de saints debout, à la zone inférieure, les scènes de l'*Évangile* dans les deux zones intermédiaires et, enfin, tout en haut, une procession austère des *Ancêtres* debout. Si on admettait l'existence du berceau, on devrait aussi penser que les peintures s'y prolongeraient. Dans ce cas, quel aurait été leur programme iconographique ? Des compositions multiformes au-dessus des *Ancêtres* debout seraient inadmissibles et d'ailleurs difficilement visibles, si l'échelle adoptée pour les autres peintures était maintenue. En plus, les compositions des deux zones médianes, complètent le cycle de la *Passion* et ont été choisies pour recouvrir la partie du mur qui est vue le plus aisément [44]. Un second alignement de saints debout, sur la voûte, au-dessus des *Ancêtres*, serait contraire à la pratique iconographique. Si la voûte avait été couverte de motifs décoratifs, il s'agirait d'une pratique inhabituelle à Byzance qui aurait pour résultat de séparer les deux unités de peintures murales, au lieu de les unifier car la surface voûtée serait énorme par rapport à celle des murs. Un pareil ensemble de décoration monumentale est inconnu dans le monde byzantin de cette même période [45].

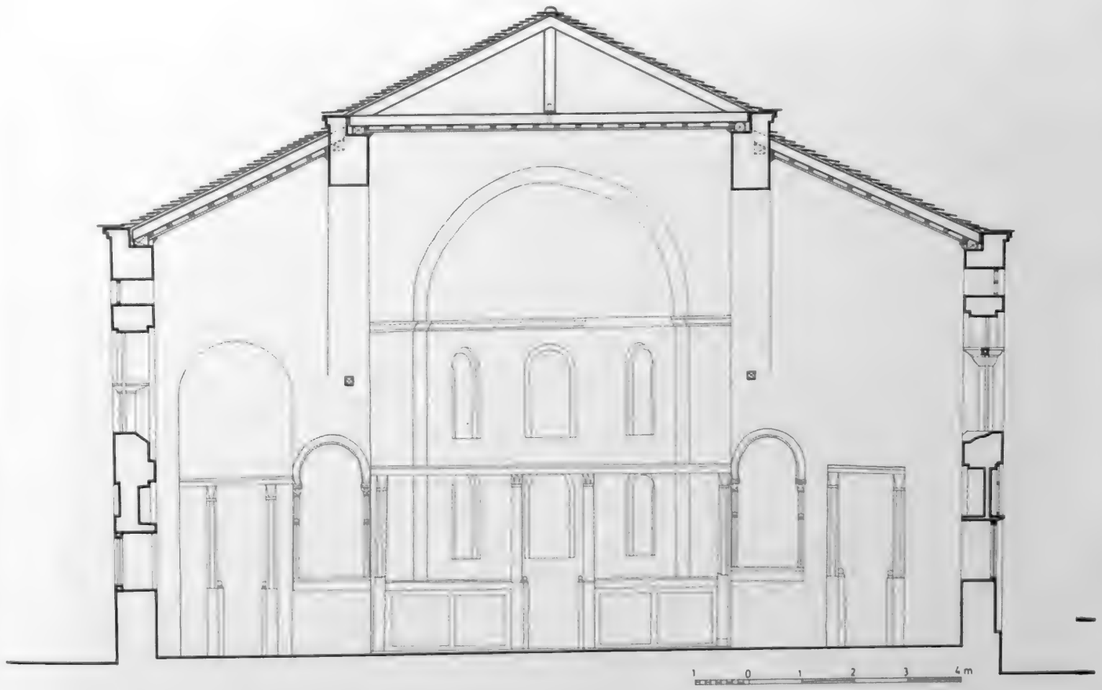
Avant de procéder à l'exposé de la phase suivante, celle du *Protaton D*, on pourrait revenir à la supposition déjà faite lors de la première parution de ces observations (cf. n° 26), d'après laquelle la toiture du *Protaton B* serait celle-là même qui couvrait le *Protaton C*. Cette hypothèse reste valable, car aucun document écrit ou monumental, ni même une quelconque tradition orale ne signalent un changement dans la toiture. La toiture du *Protaton C* aurait très bien pu être transformée à n'importe quel moment entre l'époque d'Athanase et celle de Pansélinos. Ce changement aurait pu, à la limite, avoir été envisagé par Athanase lui-même, si sa solution à pignons n'avait pas abouti. Rappelons, à ce propos, que les sommets des pignons n'existent plus. Depuis quand ? Depuis 965 ou plus tard ?

44. L'*Entrée à Jérusalem* et la *Résurrection de Lazare*, les deux scènes qui manquent dans la série du *Dodécaorton*, se trouvaient sans doute sur le mur ouest, maintenant nu, au-dessus de la *Dormition de la Vierge*, faisant partie de la troisième zone depuis le bas. Dans la quatrième zone de ce même mur ouest, il y aurait probablement eu trois fenêtres. Cette disposition n'aurait pas permis des compositions multiformes entre les fenêtres, mais probablement des figures d'*Ancêtres* debout, dans le même alignement que la *Généalogie* sur les murs longitudinaux.

45. Un exemple de berceau avec une décoration non-figurative, appartenant à peu près à la même période, est la fameuse chapelle des *Scrovegni* à Padoue, décorée de fresques de Giotto. Mais cet exemple n'appartient pas à la *Weltanschauung* byzantine, et en tous cas la décoration de la voûte n'est qu'une continuation de la conception qui s'exprime dans la décoration géométrique des murs. Une belle photo en couleurs de l'intérieur de la chapelle se trouve chez Millard Meiss, *The Great Age of Fresco*, New York, 1970, p. 43, planche.



10. Coupe transversale restaurée de « Protaton A ».



11. Coupe transversale restaurée de « Protaton C ».

Protaton D

L'édifice de Pansélinos, qu'on a intitulé *Protaton C*, resta intact pour à peu près deux siècles. Le glissement du terrain s'accentuait et les murs s'inclinaient. Vers 1500, un tremblement de terre ou autre désastre eut comme effet la prise de mesures radicales. Elles sont dûes soit à des dommages importants causés aux maçonneries des murs ouest et nord, soit à une crainte éprouvée par la communauté [49]. La coupe longitudinale du bâtiment actuel (fig. 2), révèle une inclinaison sensible du mur occidental de la nef jusqu'à mi-hauteur, après quoi le mur se redresse presque à la verticale. La peinture du XIVe siècle n'existe pas dans la troisième zone du mur occidental : elle disparaît lors d'une démolition partielle pour la reconstruction du mur. Des traces du contour du cintre de scène subsistent à cette zone, sur toute l'épaisseur à l'extrémité nord du mur occidental, au-dessus de la première scène de la *Dormition de la Vierge*.

La date que nous avons [illegible] est incertaine de nos recherches dans le nouveau narthex, qui bénéficie actuellement et depuis de la construction du narthex occidental et de son [illegible] galerie. La peinture se trouvait sur la façade occidentale de l'église et fut détruite par l'ouverture d'une porte plus [illegible] la seconde se trouve dans le cadre de la fresque de la *Dormition* du narthex occidental [illegible] et la nouvelle, dans la fresque de la *Naissance de Protaton*, située dans la *Sainte Anastasie des catéchumènes* [illegible]. D'après la relation de Millet [illegible], la peinture représentant [illegible] « a tout construit » en 1508. Après cette activité considérable, le narthex fut peint en 1512 et la galerie en 1526, selon les inscriptions peintes. Ainsi, c'est pendant les premières décennies du XVIe siècle et avec l'aide venant de Moldavie, que les travaux et la décoration dans le narthex occidental et sa galerie donnèrent naissance au *Protaton D*.

On pourrait encore attribuer à cette phase l'extension qui produisit le narthex nord. Elle serait datée, d'après Smyrnakis — qui plus d'une fois copia Uspenskij —, de 1534 [51]. Cette œuvre est dûe au *Protos* Sérapheim qui, d'après la *Vie* du moine Théophile, « ὠκοδόμησεν τὸν νάρθηκα τοῦ πρωτατοῦ ἀπ' ἀνέρων καὶ τὸ κωμανουρεῖον, καὶ τὸν ἀκόλουθον ἐποίησεν » [52]. La peinture mentionnée doit être d'après Millet, datée de 1508 et avoir été [illegible] par Pansélinos [53]. Les vestiges de peinture, remarqués sur la voûte du nord, seraient ainsi [illegible] sur la surface extérieure du mur nord du *Protaton* sous le portique nord récent, sont peut-être la peinture de Pansélinos.

La porte nord, donnant sur le compartiment d'angle nord-ouest, fut peut-être percée à cette même occasion. Son encadrement est un remploi de marbre sculpté, dont les reliefs montrent une provenance de régions plus au nord [54]. Il est possible que la porte aux sommet sur le compartiment sud-ouest, ait aussi été percée à la même période. Elle porte, sur son pilastre occidental, une inscription, d'après laquelle elle a été « renouvelée » en 1724 [55] : à présent, elle est partiellement bouchée pour former une fenêtre.

[illegible]

[illegible] Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile*, 2e éd., Paris, 1960, pp. 32, 112, 124, 229, 410, 656, 667, 668).

49. Millet, Pargoire, Petit, *op. cit.*, n° 7.

50. *Ibid.*, n° 1.

51. Voir plan dans H. Brockhaus, *op. cit.*, p. 23, fig. 3, qui indique deux narthex, un à l'ouest et un au nord. G. Smyrnakis, *op. cit.*, p. 693.

52. « ... bâtit le narthex du Protaton entièrement et le clocher et décora l'église », mention faite dans D. Papachryssanthou, *op. cit.*, p. 145, note 348.

53. Millet, *Recherches, op. cit.*, p. 656, note 6. Porphyre Uspenskij, *Istorija*, III, 2, p. 407, et *Pervoe Putesestvie*, II, 2, pp. 273-274, mentionnés dans D. Papachryssanthou, *op. cit.*, p. 145, note 348, a vu cette peinture faite par Pansélinos. Ainsi Millet, *Recherches, op. cit.*, p. 656 et note 2, influencé probablement par Uspenskij, et en dit lui-même la datation, par le manuscrit de l'Epitrèse de Caracallou (*ibid.*, p. 656, note 4), croit que ce fut Sérapheim qui décora le naos en engageant Pansélinos, faute qui l'induisit probablement à classer ce dernier et son style au XVIe siècle.

54. Cet encadrement de marbre rappelle les décorations sculptées de l'exonarthex du *Prince Lazare* à Chilandar, qui, d'après S. Nenadović, *L'architecture des églises du Monastère de Chilandar* dans *Recueil de Chilandar*, Belgrade, 1974, 3, pp. 200-202, appartiennent à l'école de Moravie.

55. G. Millet, *Inscriptions, op. cit.*, n° 6. Dans ses notes sur cette inscription, Millet ajoute : « c'est sans doute cette réparation qui a coupé la *Dormition de la Vierge* sur le mur occidental ». A vrai dire, ce n'est pas la *Dormition* qui a été coupée, mais les scènes au-dessus d'elle, comme on peut le constater par les traces apparentes de l'encadrement en couleur rouge.

56. Millet, *Inscriptions, op. cit.*, n° 3.

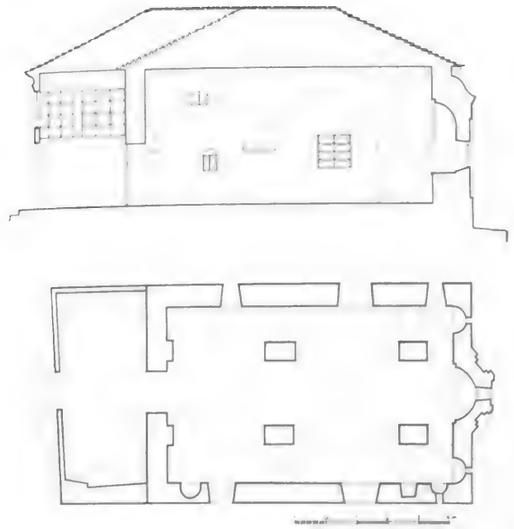
57. *Ibid.*, n° 15.

58. G. Millet, *Monuments de l'Athos, I. Les peintures*, pl. 5, 6, 7, 10, 11, 13.

59. Fr. Dölger, *Mönchland Athos*, Munich, 1942, pp. 109, 117.

60. V.T. Georgievskij, *Freski Panselina y Protate ne Afone*, Petrograd, 1915, pl. 2, 3, 5.

61. G. Millet, *Monuments, op. cit.*, pl. 5.



12. Les Saints Anargyres, chapelle du XIVe siècle dans la cour de Vatopedi (1970).

Le blocage de l'arc au-dessus de l'entrée vers la *prothésis*, doit aussi être attribué à la phase du *Protaton D* ; une fissure dans la partie nord révèle un cadre rouge de la peinture du XIVe siècle. Une fresque de l'*Annonciation* et une inscription de 1686, nommant *Zosimas* [56], sont représentées sur cette nouvelle surface au-dessus de l'entrée. L'*iconostase* en bois, datée de 1611 [57], peut aussi être attribuée à cette phase *D*. Cette *iconostase* a été retirée par le Service Archéologique en 1955 au profit de l'ancien *templon* en marbre qui subsistait caché derrière cette paroi du chœur plus récente.

Protaton E

On appellera l'église actuelle *Protaton F* ; c'est le résultat après les travaux de restauration de 1955. Entre celui-ci et *Protaton D*, il y eut encore une phase intermédiaire, qui survécut jusqu'en 1955 et dont on peut se faire une idée par des photographies publiées par Millet [58], Dölger [59], Georgievskij [60], ainsi que la photo du mur nord (fig. 7) et l'esquisse du mur sud (fig. 8).

La photographie de Millet, prise en 1917 [61] (fig. 13), offre une vue très claire de l'aspect intérieur du *Protaton E*. Les fresques se terminent d'une manière « écaillée » au niveau des auréoles des *Ancêtres*, en quatrième zone ; ensuite il y a une « ceinture » d'enduit de chaux et puis un alignement de petites fenêtres carrées ; enfin, un plafond en

13. Intérieur de « Protaton E », Photo G. Millet (1917).

bois. On peut aussi observer sur des photographies contemporaines, prises de l'intérieur ou de l'extérieur (fig. 1)[62], que ces fenêtres étaient au nombre de dix[63] dans chacun des murs latéraux, quatre sur la façade ouest et trois sur la façade est[64]. Sur ces mêmes photos, on peut remarquer que le bord supérieur des fresques par exemple sur le mur nord de la nef (fig. 13), suit une pente ascendante, depuis son extrémité ouest vers celle à l'est. Cette pente est, d'après nos cotes, pratiquement parallèle à celle du dallage (fig 2) et elle est de 0,37 m. Au-dessus du périmètre supérieur des fresques, le mur a été arasé et l'alignement des fenêtres se fait sur un axe pratiquement horizontal. D'après la photo de Millet (fig. 13), ces fenêtres étaiet plus près de la limite supérieure à leur extrémité est que de l'autre côté. On remarque aussi que la portion du mur au-dessus des peintures était un peu moins épaisse que le mur qui la portait (fig. 4) et n'avait pas été peint. Ces trois éléments — l'arase postérieure du mur peint, la différence d'épaisseur entre les parties inférieure et supérieure des murs et l'absence de décoration sur cette dernière —, montrent que tout ce qui est au-dessus de la limite supérieure des fresques est postérieur à l'édifice que Pansélinos décora.

La forme du toit de la nef est sans doute restée intacte depuis la basilique initiale jusqu'à la phase *D* incluse. A un moment donné, on a dû refaire la charpente; à cette occasion on décida d'adopter un toit à croupes, rehaussé par rapport à son ancien niveau, en ajoutant sur les murs de la nef une maçonnerie de moindre épaisseur, percée de fenêtres. Cette disposition apporta, dans cet espace presque aveugle, un éclairement qui manquait. L'addition de la galerie au-dessus du narthex occidental avait exclu le jour direct du côté ouest, à quoi s'ajoutait l'assombrissement des surfaces causé par la fumée des cierges qui avaient brûlé pendant des siècles.

Chose singulière, il n'y a pas de mention explicite de ce changement capital. La date qui paraîtrait vraisemblable se situerait entre la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle, d'aprés le style du plafond, des fenêtres et des décorations entre celles-ci. Smyrnakis donne la date de 1802 pour le «renouvellement» du toit de l'église[65].

On aurait cru que cette transformation fondamentale serait mentionnée à plusieurs reprises, sinon par écrit, du moins dans la tradition orale; c'est un événement relativement récent, proche de la seconde moitié du XIXe siècle, quand des études sérieuses firent leur apparition, comme, entre autres, celles de Porphyre Uspenskij, Manuel Gédéon et Côme Vlachos[66]. Ces trois savants ont beaucoup écrit sur le Protaton et certains ont même émis leurs propres théories sur Pansélinos. Leur silence sur cette intervention majeure est surprenant. Même Smyrnakis ne fait mention que de la rénovation du toit, sans rien dire de l'élévation des maçonneries au-dessus de leur ancien niveau ou de la création des claires-voies.

Une photographie de l'intérieur, prise par K. Kress en 1941[67], montre que les plafonds des parties latérales furent aussi changés. Le plafond au-dessus du chœur sud, qui paraît horizontal, du moins dans la partie tangente au grand arc sud, semble être du XVIIIe ou du XIXe siècle. Le plafond ne correspondait pas à la peinture du XIVe siècle qui se terminait en triangle sur les murs latéraux des chœurs en suivant la pente des toits, comme c'est le cas aujourd'hui.

Il est très probable que les toits latéraux furent aussi rénovés en 1802 et prirent, peut-être pour la première fois, la forme de toit à croupes, pour s'adapter au toit de la nef centrale[68]. On peut encore inclure dans cette phase la condamnation de baies qui sont sans peintures, comme celle de fenêtres dans le mur nord de la *prothésis*, de la porte occidentale du bas-côté nord, etc. Les grandes fenêtres entre la nef et la galerie, qui sont clairement du XVIIIe ou du XIXe siècle, ont sans doute été percées pendant cette dernière phase, durant les opérations de 1802, ou même plus tard. Elles ne firent qu'élargir les ouvertures qui se trouvaient dans le mur occidental de la nef, qui, on le sait, a été reconstruit lors de la phase *D*, en détruisant en cet endroit la peinture du XIVe siècle, qui devait comporter les deux scènes qui manquent : l'*Entrée à Jérusalem* et la *Résurrection de Lazare*.

62. Stéphanou Monachou, *Λεύκωμα Ἁγίου Ὄρους Ἄθω*, Karyés, 1913, pl. 25, Collection P.M. Mylonas, photos n°s 446, 447, 473, 474.

63. L'esquisse de la coupe longitudinale publiée par G. Bals, *Notita despre Architectura Sfantului Munte*, 1913, p. 42, note 1, montre douze fenêtres qui, en plus, sont arquées.

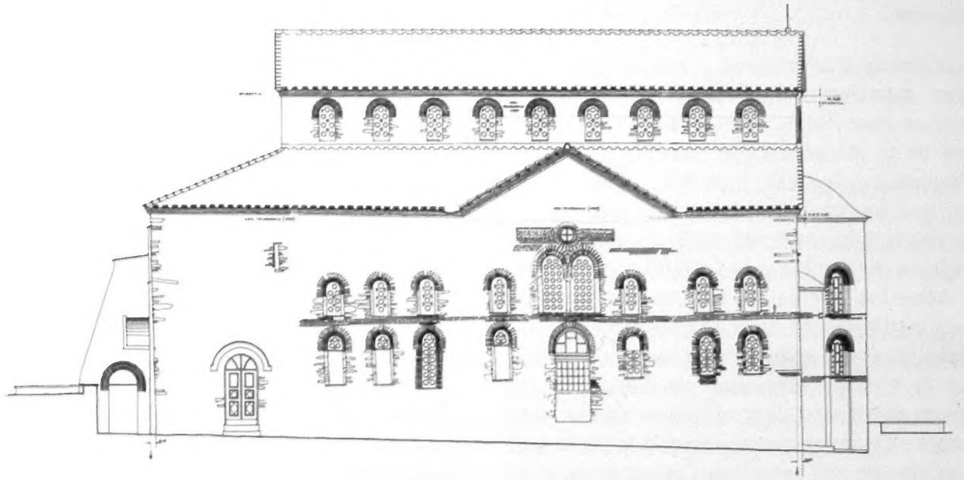
64. Ceci donne 27 fenêtres, tandis que Smyrnakis, *op. cit.*, p. 694, parle de 28. Peut-être ajoute-t-il la lucarne du toit occidental (fig. 1).

65. *Ibid.*, p. 658 «ἡ ἐν σχήματι ψαλλίδος στέγη τοῦ ναοῦ ἀνεκαινίσθη ὁλόκληρος καί ἐπερατώθη τήν 25 ην Μαρτίου 1802»

66. Porphyre Uspenskij visita l'Athos en 1845-6 et en 1858, 1859 et 1861. Manuel Gédéon, étant secrétaire du Patriarchat de Constantinople, visita l'Athos à maintes reprises et, par conséquent, son histoire et ses traditions lui étaient très familières. Kosmas Vlachos fut moine sur l'Athos et compléta une grande partie de son traité sur la Montagne, avant de quitter l'habit.

67. Dans F. Dölger, *op. cit.*, p. 217.

68. *Ibid.*, p. 117.



14. Façade Sud du Protaton (1975).

Protaton F

Les dernières transformations de l'église, qui ont fixé l'aspect de l'édifice tel qu'on le voit aujourd'hui, *Protaton F*, ont eu lieu pendant l'opération de conservation et de nettoyage, conduite par le Service Archéologique Grec en 1954-55. Les travaux ont porté sur l'accentuation de l'axe transversal des chœurs-transepts, par la reconstruction des pignons, qui ont probablement existé depuis Athanase jusqu'à la transformation du XIVe siècle. Toutes les charpentes en bois ont été remplacées par des charpentes en béton-armé, laissant les fermes apparentes. Les nouveaux toits ont été rehaussés — celui de la nef centrale étant plus haut d'à peu près 1,30 m — et se terminent en pignons sur les deux murs de tête. Les fenêtres de la clairevoie de chacun des murs longitudinaux, au nombre de neuf, au lieu de dix dans la phase *E*, ont été redistribuées. Leur forme et leurs dimensions sont pratiquement les mêmes que dans la basilique initiale (fig. 2), leurs appuis étant situés plus haut que ceux de *Protaton E*. Les toits des bas-côtés, qui penchaient vers le bas dans la direction est-ouest, à cause du glissement du terrain, ont été remis à l'horizontale. Les pignons des extrémités est ont été réhabilités, les extrémités ouest se retournant au-dessus du narthex[69].

L'ancien *templon* en marbre a été remis en état dans sa partie centrale seulement, celle qui correspond à la nef. Le narthex nord, et le réfectoire qui se trouvait au niveau de son étage, ont été démolis et remplacés par un portique d'arcs, qui sert à contrebuter l'édifice dans sa partie nord. La couverture a été faite en tuiles byzantines, qui remplacèrent les lauzes traditionnelles[70]. Le nettoyage des fresques fut un travail des plus remarquables.

Ces interventions doivent être considérées comme positives, parce qu'elles ont contribué à la mise en valeur du monument. La nouvelle nef centrale, en sa partie rehaussée, se rapproche comme forme de la forme initiale du Xe siècle. Les pignons latéraux ne font que réhabiliter un des caractères essentiels de l'église d'Athanase, mais ne sont pas situés au même niveau que ceux de l'église initiale du Xe siècle. La nef centrale, et la peinture en général, ont bénéficié du jour généreusement introduit par les nouvelles clairevoies. Des travaux de reprise de fondations y ont aussi été effectués. Ainsi, grâce à cette restauration, le monument a été protégé et sa richesse capitale, les fresques du XIVe siècle, sauvegardée et mise en valeur.

69. Dans les photographies montrant la phase précédente, le toit de la nef était à croupes, ainsi que les toits des bas-côtés, à leurs extrémités est.

70. Le toit original du *Protaton E* était recouvert par des lauzes (voir Smyrnakis, *op. cit.*, p. 693). Il paraît qu'à un moment donné, peut-être pendant l'édification du bâtiment avoisinant de l'*Hiéra Koinotis* (1930), les lauzes furent remplacées par des tuiles plates. Ceci a dû avoir eu lieu avant 1941, puisque la photo de Kress (Dölger, *op. cit.*, p. 109), prise en cette année, montre des tuiles plates recouvrant les toits principaux, des lauzes recouvrant l'abside centrale et des feuilles de plomb les absides latérales. Ces couvertures de plomb pourraient très bien remonter jusqu'aux travaux du XVIe siècle, tandis que les lauzes appartiennent probablement à ceux de 1802.

Conclusion

Pour conclure cet examen — plutôt rapide — du premier monument de l'Athos, dont l'histoire s'étend sur onze siècles, on pourrait résumer les six phases de sa métamorphose comme suit :

Protaton A : (ca 900 - ca 965). L'église des *Gérontes*. Une basilique à trois nefs, charpente de bois, piles intérieures et nef surélevée à clairevoie.

Protaton B : (ca 965 - ca 1300). La création de saint Athanase. Basilique à trois nefs et charpente de bois, modifiée pour prévoir des espaces latéraux spéciaux, pouvant servir comme chœurs, peut-être sur le modèle du *catholicon* de Lavra, ou, au contraire, ayant servi de modèle à ce dernier ; ceci en créant un transept rectangulaire à la partie centrale de chacun des bas-côtés, s'ouvrant sur la nef par deux grands arcs, couvert d'un toit à deux versants, à la hauteur de la clairevoie originale et aboutissant à des pignons en façade latérale.

Protaton C : (XIVe et XVe siècles). L'église peinte par Pansélinos. Il s'agit de la basilique d'Athanase, modifiée. Nef aveugle et toits des collatéraux en appentis, du type basilical classique, relevés à la hauteur de l'ancienne clairevoie.

Protaton D : (XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles). Le même édifice que le précédent, avec l'addition d'une galerie occidentale, d'un narthex nord et d'une *iconostase* haute en bois doré remontant jusqu'à la naissance des grands arcs.

Protaton E : (1802-1955). L'église du XIXe siècle, qu'ont vue la plupart des savants qui entreprirent des études sur l'Athos ; même édifice que le précédent avec surélévation de la nef centrale et rénovation probable des toits en général.

Protaton F : (1955 jusqu'à ce jour). L'église restaurée par le Service Archéologique Grec. Toits avec charpente en béton-armé remplaçant et imitant le bois ; partie surélevée de la nef, reconstruite plus haute et à pignons ; restauration des pignons latéraux dans les axes des chœurs ; portique d'arcs nord, remplaçant le narthex nord ; réhabilitation du *templon* en marbre initial.

Paul M. MYLONAS

Notes de lecture

Élisabeth DAHLHAUS-BERG, *Nova Antiquitas et Antiqua Novitas, typologische Exegese und isidorianisches Geschichtbild bei Theodulf von Orleans*, dans *Kölner Historische Abhandlungen*, 23, 1975, 266 p. et XVI planches.

Mme Elisabeth Dahlhaus-Berg a consacré un livre important à Théodulfe [1] qu'elle place dans la lignée des Pères espagnols et surtout d'Isidore de Séville « la fleur de la culture wisigothique » [2]. Alcuin écrivait de Théodulfe, à qui on l'a souvent opposé, qu'il était *« vir clarissimus cui est aetas florida et vividae virtus sapientiae et sancti honoris sublimitas »* [3].

Dans le premier chapitre, p. 5-91, consacré aux « Bibles de Théodulfe, son scriptorium, son exégèse », nous insisterons surtout sur l'étude du décor et de la paléographie des bibles, écrites toutes au début du IXe siècle dans le propre *scriptorium* de Théodulfe [4] ; c'est selon toutes vraisemblances celui de la cathédrale d'Orléans et non le *scriptorium* de Fleury, abbaye qui dépendait alors de Théodulfe, mais qui avait ses traditions et une calligraphie beaucoup plus insulaire, ni celui de Micy. La minuscule caroline des bibles de Théodulfe est bien plus précoce que celle des manuscrits de Tours qui n'atteint sa perfection que bien après la mort d'Alcuin († 804), et la minuscule de la plus ancienne bible de Théodulfe, celle de Stuttgart, s'inspire des traditions de la calligraphie wisigothique.

Mme Dahlhaus-Berg conserve l'ordre de dom B. Fischer pour ces bibles qui comportent une distribution des livres particulière ; elle a son origine dans les *Étymologies* d'Isodore de Séville, et un texte biblique très hispanisant écrit sur trois colonnes dans les deux premières bibles, celles de *Stuttgart* et de *Londres, Add. 24142* [5]. B. Fischer suppose que Théodulfe s'est appuyé sur Isidore, mais aussi sur une bible hypothétique du style du *Toletanus* qui serait venue d'Aniane à Micy, abbaye donnée aussi à Théodulfe, où il avait demandé à saint Benoît d'Aniane, wisigoth lui aussi, de lui envoyer douze moines avec un abbé, Ructesinde [6]. Nous avons en tout cas la bible wisigothique de la Cava, écrite vers 850, soit un demi-siècle après la bible de Théodulfe, sur trois colonnes et décorée de tables de canons aux arcs outrepassés aux couleurs vives, mais sans perspective, que nous avons rapprochées de celles de la bible de Londres [7]. L'une et l'autre sont du type syriaque remontant au VIe siècle, défini par M. Nordenfalk [8], ainsi que les tables de canons des

1. Elle étudie peu ses poèmes qui ont fait récemment l'objet d'études de Dieter Schaller, *Philologisches Untersuchung zu den Geschichten Theodulfs von Orléans*, dans *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters*, 18, 1962, pp. 11-95.

2. Théodulfe, dans son introduction des bibles, articule les livres bibliques d'après les *Étymologies* d'Isidore de Séville ; il s'inspire de même des *Prooemia* d'Isidore dans sa *Praefatio Bibliothecae*, *Carmen* XLI dans *M.G.H., Poetae latini*, t. I, pp. 532-538 (nous abrégerons en *MGH, Poetae*).

3. Alcuin, Lettre 225, de 800 environ, dans *MGH, Epistolae*, t. IV, p. 369 ; E. Dahlhaus-Berg, *op. cit.*, p. 11.

4. Un poème de Théodulfe est consacré à Wulfinus et aux élèves de la cathédrale Sainte-Croix à Orléans, dans *MGH, Poetae*, Poème XLIV, p. 542. E. Dahlhaus-Berg, *op. cit.*, p. 69, joint aux bibles, comme productions de ce *scriptorium* de Théodulfe à Orléans, un *vademecum* des commentaires bibliques, *Paris, lat. 15679* (pl. VI, fig. 7) et un manuscrit contenant les principales œuvres d'Isidore de Séville, *Berne, cod. 224* (pl. VII, fig. 8) où on retrouve la main de Théodulfe. Théodulfe, avons-nous vu, cite souvent Isidore et aussi le *Liber ecclesiasticorum dogmatum* de Gennadius de Marseille qui figure à la fin du même manuscrit. De ce *scriptorium* seraient encore sortis le *Vat. Barberini lat. 492*, premier manuscrit de la Clef de Méliton, ouvrage transcrit dans les bibles de Théodulfe et le fameux psautier, écrit en or et en argent (*Carmen* XLIII, dans *MGH., Poetae*, p. 541, offert peut-être à la fille de Charlemagne, Gisèle, abbesse de Chelles. Vu sa décoration, nous avons attribué, à la suite de M. Bischoff, l'évangéliaire *Cod. Berne 348* au *scriptorium* du successeur de Théodulfe, Jonas, cf. May Vieillard-Troiekouroff, *Les bibles de Théodulfe et leur décor anicônique*, dans *Études ligériennes d'histoire et d'archéologie médiévales*, Paris, 1975, p. 355-356 (Mme Dahlhaus-Berg n'a pu le connaître).

5. a) *Stuttgart* ; b) *Londres, Add. 24142* ; c) *Cathédrale du Puy* ; d) *Paris, B.N. lat. 9380* ; e) *Paris, B.N. lat. 11937* ; f) *Copenhague Ny Kgl S. n° 1* (en partie la bible de Carcassonne).

6. Bonifatius Fischer, *Bibeltext und Bibelreform unter Karl dem Grosen*, dans *Karl der Grose*, t. II, *Das geistige Leben*, Düsseldorf, 1965, p. 176-178 ; E. Dahlhaus-Berg, *op. cit.*, p. 54 : Charlemagne, en juin 800, s'arrête à Micy *causa orationis*. Théodulfe réforme ses abbayes en donnant comme modèle non Fleury, mais Micy où il établira un *scriptorium*.

7. May Vieillard-Troiekouroff, *Les bibles de Théodulfe et la Bible wisigothique de la Cava dei Tirreni*, dans *Synthronon, Recueil d'études par André Grabar et un groupe de ses disciples. Bibliothèque des Cahiers archéologiques*, II, Paris, 1968, pp. 153-166. Dahlhaus-Berg, *op. cit.*, p. 56, en reproduit, d'après notre étude, trois photographies, pl. IX, fig. 10 (table de canons) ; pl. XII, fig. 15 (page écrite en croix) ; pl. XIII, fig. 19 (grand cercle décoré encadrant le *titulus* de l'*Explicit* du livre de Josué et l'*Incipit* du livre des Juges, ceci au-dessus de l'initiale P.

8. Carl Nordenfalk, *Die spätantiken Kanontafeln*, Göteborg, 1938, p. 223-254 et pl. 114-128. Nous avons fait un long compte rendu de ce livre capital pour l'étude des tables de canons dans les *Cahiers archéologiques*, I, 1945, pp. 113-123.

romain, à petit appareil, ciment rouge, extrémités de briques. Si cela n'est pas romain, cela remonte au moins à feu Charlemagne [1]». En 1839, l'architecte Langlois fait un relevé des murs de cette chapelle à une nef et des peintures médiévales de l'abside; on aperçoit au-dessous de la mandorle trois personnages dont deux sont nimbés avec des inscriptions dès lors illisibles (fig. 6). Au bas de l'abside apparaissent des poissons beaucoup plus naturalistes. Langlois, ayant obtenu une subvention, avait dès 1840 enlevé les couches médiévales et découvert la Vénus Anadyomène, aujourd'hui bien effacée, et ses divers poissons et animaux marins, dont il fait faire une lithographie [2].

Germigny-des-Près, un des seuls monuments importants carolingiens qui avait subsisté en France, a été presque entièrement reconstruit en 1869 par Lisch, sans aucune fidélité à maintenir ce qui existait. Aussi les dessins et témoignages antérieurs à ces travaux néfastes sont-ils particulièrement précieux. Il apparaît clairement d'après le plan de Delton de 1841 (59 b) que l'abside orientale était flanquée de deux absidioles qui ont été démolies et n'ont pas été rétablies par Lisch. C'est en s'appuyant sur ces documents anciens que M. Jean Hubert a de suite retrouvé en fouillant en 1929 les fondations de ces deux absidioles [3].

Le seul chapiteau actuellement authentique en pierre de Germigny-des-Près dont le haut de la corbeille est bordé d'une grosse tresse, a été dessiné deux fois par Delton (fig. 59 et 60). Il était au nord de l'abside. Lisch l'a placé au sud, supprimant celui qui y était et à mis au nord une copie du chapiteau à la tresse, enlevant sa variété à cette décoration.

Un dessin de Constant-Dufeux de 1841-1842 concerne une fenêtre de la tour centrale entourée d'un décor de stuc (fig. 61-62), elle a été publiée peu après par Mérimée [4] : il demande qu'on conserve avec soin ces vestiges si rares et même qu'on les consolide, alors que Lisch les arracha et les jeta à la décharge; le préfet d'Orléans les fit ramasser et entrer au musée où nous les avons photographiés.

Un chapiteau d'un triplet de tour centrale sur la feuille médiane présente un masque humain (fig. 59 a) (on en trouve sur certains chapiteaux de canons d'évangéliaires carolingiens); Georges Bouet en a aussi reproduit un, provenant aussi d'un triplet de la tour centrale, avec deux petits masques sur la feuille centrale [5]. Lisch a reproduit sans fidélité ce motif sur un des chapiteaux de l'arcature de stuc du fond de l'abside orientale.

Le mur de l'abside au-dessous de la mosaïque apparaît uni et blanc sur le dessin de Delton (fig. 60). Lisch retrouvera les trois fenêtres qui l'éclairaient aux ébrasements décorés de rosaces de stuc variées et au-dessus une arcature de stuc entourant des fleurons de mosaïque. Il les fera disparaître en grande partie en refaisant tous les stucs et en remplaçant l'étonnante variété de ces fleurs de gypse par un unique motif répété industriellement...

En cherchant dans une autre abside s'il n'y avait pas de mosaïque [6], Delton a trouvé une maçonnerie si ruinée qu'il a dû la faire refaire : ceci confirme les conclusions de M. Grabar : les mosaïques n'ont jamais décoré les trois autres absides et la tour centrale comme on l'a souvent pensé mais seulement l'abside orientale et la travée de chœur qui la précède [7].

Ces deux exemples, pris un peu au hasard, montrent que nous avons beaucoup à apprendre de cette première génération d'archéologues et des relevés de leurs architectes et ce livre va contribuer à nous faire mieux connaître leur œuvre.

May VIEILLARD-TROIEKOUROFF.

1. Maurice Parturier, *Lettres de Mérimée à Ludovic Vitet*, Paris, 1934, p. 11.
2. L'aquarelle d'Yperman, de 1897 (M.H.49.950) qui est publiée ici pour la première fois, a un dessin identique à celui de la lithographie de Langlois. Après diverses études, en particulier celle de Léon Maître, *Langon et son temple de Vénus* dans *Bulletin Monumental*, 1920, p. 1-26, Adrien Blanchet, *L'édifice antique de Langon* dans *Bulletin Monumental*, 1921, p. 153-156, a conclu qu'il s'agit d'une salle de thermes romains employés au Moyen Age pour y établir l'église; c'est alors qu'on revêtit l'abside de sujets chrétiens.
3. Jean Hubert, *Germigny-des-Prés* dans *Congrès archéologique d'Orléans*, 1930, p. 534-568.
4. Prosper Mérimée, *Église de Germigny-des-Prés*, dans *Revue de l'architecture et des travaux publics*, t. 8, 1849-1850, pl. X.
5. Georges Bouet, *Une visite à Germigny et à Beaulieu-lès-Loches*, dans *Bulletin Monumental*, t. XXXIV, 1868, p. 578.
6. Maurice Parturier, *op. cit.*, p. 111.
7. André Grabar, *Les mosaïques de Germigny-des-Prés*, dans *Cahiers Archéologiques*, t. VII, 1954, p. 171-184. Nous avons publié dans les *Cahiers Archéologiques*, t. XVII, 1967, p. 105, fig. 1, le dessin de 1847 de Théodore Chrétin, le restaurateur de Delton. Ce dessin donne beaucoup plus de détails que le relevé de Delton.

Fresque antique retrouvée en 1840 dans l'abside de Sainte-Agathe de Langon. Aquarelle d'Yperman.

Doula MOURIKI, *Les fresques de l'église Saint-Nicolas à Platsa du Magne*, Athènes, 1975, in 4°, 89 p. 105 fig., 3 dessins.

Cette monographie vient enrichir, après les publications de M. Drandrakis, nos connaissances sur les églises du Magne qui recèlent encore des trésors inconnus, aussi bien en peintures murales qu'en sculptures. Avec ces trois plans qui permettent de situer les sujets représentés d'une façon précise et ses 105 photographies, dont 25 en couleurs, le lecteur peut se faire une idée personnelle sur ces peintures et les utiliser pour ses propres besoins de comparaison ou d'étude.

Une assez longue introduction nous renseigne sur la personne de Constantin Spanis, gouverneur de la région et rénovateur de l'église vers le milieu du XIVe siècle, et sur les inscriptions votives qui accompagnent ces peintures. Le plan architectural de l'édifice ne manque pas d'intérêt. C'est une basilique à trois nefs, à laquelle ont été ajoutés ultérieurement une coupole et un clocher, et qui a perdu son narthex primitif. Les trois nefs forment en fait trois espaces indépendants, puisque des murs solides, dont chacun n'est interrompu que par trois ouvertures, les séparent. Les nefs, peu éclairées, sont couvertes par des voûtes en berceau. Il s'agit du type appelé basilique orientale, dont G. Millet avait déjà reconnu jadis de nombreux exemples en Grèce.

Le trait le plus intéressant du programme iconographique de Saint-Nicolas est le décor de la conque absidiale où l'on voit une Déisis avec un Christ trônant nettement plus grand que la Vierge et saint Jean qui le flanquent. L'auteur rappelle que la tradition byzantine et constantinopolitaine plaçait la Vierge dans l'abside, sauf lorsqu'il s'agissait d'un local funéraire. Il souligne également que la Déisis dans l'abside apparaît souvent en Crète, à Rhodes, en Italie du Sud et en Cappadoce. Dans cette monographie, il ne convenait pas d'aller plus loin. Néanmoins, il y a là un problème qui mériterait sans doute d'être envisagé dans une étude indépendante. Car, dans toute la périphérie orientale du monde byzantin, la Déisis dans l'abside est courante. Ceci est le cas en

ture qui sont des constantes et qui les séparent des sculptures des façades des XIIe-XIIIe siècles en France. Ils restent fidèles à certains procédés techniques et esthétiques des façades byzantines, aussi bien dans la conception d'ensemble d'une façade sculptée que dans la façon de rattacher les sculptures au mur dans lequel elles sont encastrées. Tout en créant les beaux encadrements des portails, avec mosaïques et reliefs fins détachés du mur, à l'occidentale, pour les autres reliefs, les Vénitiens n'ont jamais abandonné le principe byzantin de la façade qui supporte, encastrées dans sa paroi, des plaques sculptées, soit isolées, soit groupées de façon à donner un sens particulier à un groupement de reliefs plus ou moins plats. C'est notamment le cas de la façade occidentale célèbre dont les sculptures, malgré la diversité de leur origine, présentent ensemble le triomphe de Venise, — interprétation certaine, qu'on doit à une étude plus ancienne du même auteur.

Les descriptions de chacune des sculptures dues à W. Wolters et ses collaborateurs méritent d'être mentionnées pour leur justesse et leur précision, que la longue série de belles photographies jointe à ces textes permet de vérifier. Cet ouvrage est un instrument de travail excellent.

A. GRABAR.

TABLE DES MATIÈRES

A. GRABAR, *Les illustrations des Beatus mozarabes et les miniatures orientales chrétiennes et juives* 7

I. RILLET-MAILLARD, *Analyse typologique et stylistique des portraits en médaillon d'un sarcophage récemment découvert en Arles* 17

C. HAHN, *The creation of the cosmos : Genesis illustration in the Octateuchs* 29

M. MAGNI, *Cryptes du haut Moyen Age en Italie : problèmes de typologie du IXe jusqu'au début du XIe siècle* 41

Z.A. GAVRILOVIC, *The humiliation of Leo VI the wise (the mosaic of the Narthex at Saint Sophia, Istanbul)* 87

M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF, *Saint Georges distribuant ses biens aux pauvres. Étude iconographique* 95

H. BELTING, *Le peintre Manuel Eugénikos de Constantinople, en Géorgie* 103

T. VELMANS, *La couverture de l'Évangile dit de Morozov et l'évolution de la reliure byzantine* 115

I. SPATHARAKIS, *An Illuminated Manuscript from the Nicaean Era* 137

P.-M. MYLONAS, *Les étapes successives de construction du Protaton au Mont Athos* 143

NOTES DE LECTURE 161